



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

Metamorfóza – proměny člověka
v mytologickém kontextu – Interakce objektu
s typy prostředí

Metamorphosis – transformation of a man to an
animal in a mythological context – The
interaction of the object with the types of
environment

Vypracovala: Veronika Kutišová
Vedoucí práce: Věra Vejsová, ak. mal.

České Budějovice 2016

Prohlášení:

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne

.....

Podpis studentky

Poděkování:

Chtěla bych poděkovat především paní Věře Vejsové, ak. mal. za ochotu, trpělivost, odborné rady a všestrannou pomoc, kterou mi věnovala v průběhu vzniku této práce. Rovněž děkuji svým blízkým za finanční a morální podporu v celém průběhu studia.

Abstrakt

Tato práce je rozdělena na dvě části - teoretickou a praktickou. Teoretická část se stručně dotýká různých aspektů mýtu, z hledisek společenských, literárních a výtvarných. V mýtech – jejich společenské reflexi, obsahu mýtických příběhů o proměnách a primitivním umění a jeho ozvěnách v moderním umění - nachází možná východiska pro koncepci praktické části.

Praktická část je věnována realizaci prostorového objektu, který je v interakci s konkrétním prostředím.

Klíčová slova: mýtus, proměna, zvíře, výtvarné umění

KUTIŠOVÁ, Veronika. *Metamorfóza – proměny člověka v mytologickém kontextu – Interakce objektu s typy prostředí*. České Budějovice 2016. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce V. Vejsová

Abstract

This thesis is divided into two sections – theoretical and practical. The theoretical section briefly touches on various aspects of myths, including from social, literary and artistic points of view.

The reflection of society through myths, stories of transformation, primitive art and its resonance in contemporary art lay the foundation for the practical section of the thesis, which is devoted to the realization of a wire-based three dimensional object that interacts with a particular environment.

Key words : Myth , metamorphosis, animal, art

Obsah

Obsah	11
Úvod	7
I. Teoretická část	9
1 Mýtus v sociálním kontextu	10
1.1. Mýtus a mytologie jako termín	10
1.2. Filozofická a teologická kritika a reflexe mýtu	11
1.3. Mýtus jako systém symbolů	17
1.4. Mýtus jako prostředek prožívání a interpretace světa	20
1.5 Mýtus a identita společnosti	21
2. Mýty v literární tvorbě	24
2.1. Příběhy o proměnách	25
2.2. Proměna v krkavce aneb krkavec jako kulturní hrdina	26
2.3. Dvě podoby Krkavce aneb Krkavec jako šibal	27
2.4. Symbolika krkavcovitých ptáků v dalších kulturách	29
3. Metamorfózy v sochařské tvorbě	31
3.1. Pravěké umění	31
3.2. Zvěrné a figurální motivy v pravěkém umění	32
3.3. Primitivní umění	33
3.4. Umělecké formy a výrazovost primitivního umění	35
4. Ozvěny primitivního umění v evropské kultuře a primitivistické tendence v evropském sochařství	36
4.1. Ozvěny primitivního umění v evropské kultuře a primitivistické tendence v evropském sochařství mezi světovými válkami	39
4.2. Ozvěny primitivního umění v evropské kultuře a primitivistické tendence v evropském sochařství po 2. světové válce	40
4.3. Ozvěny primitivního umění v evropské kultuře a primitivistické tendence v české postmoderně	42

II. Praktická část	47
5. Hledání možností vyjádření konceptu pro autorskou realizaci.....	48
5.1. Prostor jako důležitá součást konceptu	48
5.2. Myšlenková koncepce námětu proměny člověka v krkavce.....	49
5.3. Hledání formálních znaků ve fyzické podobě objektu	50
5.4. Využití poznatků pro pedagogickou praxi	51
Závěr.....	53
Seznam použitých zdrojů	54
Seznam příloh.....	56
Přílohy	58
Zdroje příloh.....	70

Úvod

Téma této práce sestávající se z části teoretické a praktické bylo motivováno fascinací mytologickými příběhy, bájemi a pohádkami náležejícími kulturám severozápadního pobřeží Ameriky.

V rámci první kapitoly se práce snaží o uchopení podstaty mytologie vymezením pojmu mýtus a zprostředkováním teorií souvisejících s filozofickou a teologickou kritikou a reflexí mýtu od antiky až do 2. pol. 20. stol. Tato pasáž stručně shrnuje vybrané vědecké koncepce reflektující mytologii a mýtus. Chronologicky řazený výběr kapitol nemá ambice problematiku vyčerpat, což v rámci stanoveného rozsahu práce není dost dobře možné a vzhledem k formulovaným otázkám ani žádoucí. Proto si dovolíme mnohé vědecké teorie opominout a věnovat větší prostor těm teoriím, jejichž východiska rozvineme v dalších pasážích této práce.

Teoriemi v centru našeho zájmu je pojetí mytologie v duchu analytické psychologie podle C. G. Junga, zejména pak koncept kolektivního nevědomí, symbolu a archetypu, a pojetí strukturalistické v kontextu zkoumání mytologie neodmyslitelně spjaté se jménem francouzského antropologa Claude Lévi-Strausse. V této části práce rovněž nastíníme hermeneutická východiska, která ve svých publikacích formuloval rumunský religionista a historik Mircea Eliade. Kromě těchto stěžejních pramenů ještě přihlížíme k přínosu symbolické antropologie amerického antropologa Clifforda Geertze, zejména pak jeho výkladům věnovaným souvislosti kultury a ideologie.

Tyto náhledy na mýtus se pokusíme stručně zpracovat v několika tematických okruzích, které představí způsoby, jakými je možné na mýtus nahlížet. V těchto částech základním způsobem představíme mýtus jako prostředek prožívání a interpretace světa ve smyslu noetickém a ontologickém, mýtus jako systém symbolů a konečně mýtus jako proměnnou sociologickou determinantu ovlivňující společenskou identitu.

Kapitola nazvaná *Mýty v literární tvorbě* se bude blíže zabývat nejprve materiály, prameny, které zavedly podnět ke vzniku této práce. Pro téma *Metamorfóza člověka ve zvíře* v mytických příbězích jsme zúžili okruh existujících mýtů a byly vybrány příběhy metamorfóz člověka a ptáků.

Na ukázkách příběhů spojených postavou Krkavce chceme dokumentovat rozličnou symboliku a úlohu mytického krkavčího hrdiny. Symbolický význam pro kulturu, jimž jsou příběhy vlastní, bude porovnán s pojetím krkavcovitých ptáků jako symbolu v evropském kontextu, které tvoří zajímavou paralelu a může nabídnout

východisko, z něhož budeme moci čerpat inspiraci pro koncept výsledného tvůrčího objektu.

Další kapitola *Metamorfózy v sochařské tvorbě* bude stručně dokládat hledání některých inspiračních zdrojů spojených s výtvarným uměním, které by mohly ovlivnit výslednou podobu praktické práce. Tyto zdroje budeme nacházet především v prehistorickém a „primitivním“ umění a také v jeho odrazech v primitivistických tendencích v dílech evropských sochařů po roce 1900, které měly neopominutelný vliv na vývoj moderního umění.

Některé impulzy budou čerpány rovněž i z období postmodernismu. I zde, v oblasti kreativní transformace forem čerpajících z výtvarné produkce různých kultur a etnik, najdeme témata děl s fenoménem zvířete. U nás je najdeme v tvorbě současných českých sochařů - Jaroslava Róny, Stefana Milkova a Michala Gabriela.

Závěr textu se pokusí shrnout poznatky předchozích kapitol a zformulovat východiska vedoucí k realizaci praktické části – finálního tvůrčího objektu a jeho interakci s určitým prostředím.

I. Teoretická část

1 Mýtus v sociálním kontextu

1.1. Mýtus a mytologie jako termín

Má-li se tato práce zabývat mýtem a jeho významem, je logickým prvním krokem snaha o základní vymezení toho, co vlastně slovo mýtus znamená. Slovo mýtus pochází z řečtiny a jeho původní význam by se dal označit jako slovo, řeč, mluvení. Slovo mýtus má již od počátku svého užívání dvojí význam¹. Slovo mýtus, tak jak jej v současnosti vidíme v novinách či slyšíme z jiných médií je často vyhrazeno pro označení historiky, vyprávění či teorie, kterou mluvčí (či pisatel) neshledává pravdivou. Určitě by nebylo nutné příliš dlouho pátrat po nějakém internetovém článku, který se snaží „vyvracet mýty“ nejen o politických představitelích, některých názorech, ale dokonce i o spotřebním zboží. V této souvislosti není těžké nalézt i antonyma, která vystihují konkrétně to, co dle zmíněných konotací mýtus není, což zpravidla bývají slova pravda či fakta.

Pro tuto práci je však podstatnější druhý význam tohoto slova, který charakterizuje mýtus jako posvátný příběh. Ve slovníku spisovné češtiny² je možné pod heslem mýtus najít definici, že mýtus je „*smyšlené anonymní vyprávění o vzniku světa, o bozích, o přírodních jevech, o hrdinech ap.*“ Poměrně přitažlivou a výstižnou definici je možné objevit v publikaci *Srovnávací mytologie* od Jaana Puhvela, kde autor definuje mýtus následovně: „*Mýtus je vyjádření myšlenkových modelů, jejichž prostřednictvím skupina lidí formuluje sebepoznání a seberealizaci, získává o sobě znalosti a sebedůvěru, vysvětluje příčiny svého bytí, povahu svého okolí a někdy se pokouší narýsovat i svůj budoucí osud.*“³

Další termín, který se pokusíme přiblížit, protože jej v této práci budeme také často používat, je termín mytologie. Původní význam slova mytologie je „vyprávění příběhů“.⁴ V současnosti se pod obecným pojmem mytologie skrývají soubory mýtů určité kultury (př.: germánská mytologie, řecká mytologie atp.). Avšak ani termín mytologie není jednoznačný, neboť se jím rovněž označuje studium mýtů. V tomto

¹ PUHVEL, Jaan. *Srovnávací mytologie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. s. 11

² LEXIKOGRAFICKÝ KOLEKTIV ÚSTAVU PRO JAZYK ČESKÝ AV ČR. *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Vyd. 3. Praha: Academia, 2003. s. 191

³ PUHVEL, Jaan. *Srovnávací mytologie*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1997. s. 12.

⁴ Tamtéž, s. 12

ohledu nám dává za pravdu i slovník spisovné češtiny, kde je mytologie definována jako: 1. soubor mýtů, bájesloví: řecká, slovanská m. 2. nauka o mýtech: srovnávací m.⁵

Mytologie jako soubor mýtů je tedy charakteristická přítomností určitých postav, bytostí a představ o světě majících původ v mýtech patřících nějaké konkrétní kultuře. Problematiku mytologie jako oboru, který se zabývá zkoumáním mýtu, a snaží se k němu zaujmout nějaké stanovisko, se pokoušíme nastínit v následující podkapitole.

1.2. Filozofická a teologická kritika a reflexe mýtu

První zmínky o reflexi mýtu sahají do antického Řecka ke kořenům samotné filozofie, jejíž vznik je kladen do 6. stol. př. n. l. Právě v tomto období dochází k přehodnocování mytologického materiálu, za jehož zdroje lze podle publikace *Od mýtu k logu* Z. Kratochvíla a J. Bouzka považovat zejména Homérovy eposy *Íllias a Odyssea*, Hésiodovo básnické dílo – *Theogonie a Práce a dni*, integraci Apollónova a Dionýsova kultu, mystéria a orfickou zbožnost.⁶

Náhlá potřeba pochopení a nové interpretace mýtů vyrůstá z myšlenkového synkretismu, který umožňoval existenci nejen různých variant jednoho mýtu, ale i přejatých mýtických témat, zapříčiněných setkáváním různých kultur, což vedlo k rozpornosti některých témat vůči jiným. Již Hésiodos se ve svém spisu *Theogonie* snažil takovým rozporům vyhnout, proto mýty harmonicky uspořádal v jakýsi „zastřešující mýtus“.⁷

V 6. stol. př. n. l. se rovněž objevila první metoda při interpretaci mýtů, která našla své uplatnění i v pozdějších dobách. Tato metoda nazývaná alegorická, připisovala mýtům symbolickou hodnotu. Poprvé je možné nalézt zmínky o této metodě u Theagéna z Rhegia, který např.: poukazuje na spojení bohů a nebeských těles.

Otázka po vzniku a původu, která může čerpat z mýtické zkušenosti, neboť úlohou mnoha mýtů je vysvětlovat původ a vznik věcí, je u přírodních filozofů milétské školy přetavena do ontologické představy spjaté s pralátkou (*arché*), z níž vše pochází. Pro Thaléta byla *arché* tvořena vodou, Anaximandros ji definoval jako *to apeiron* a Anaximénés za ni považoval vzduch.

⁵ LEXIKOGRAFICKÝ KOLEKTIV ÚSTAVU PRO JAZYK ČESKÝ AV ČR. *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Vyd. 3. Praha: Academia, 2003. s. 191

⁶ [Srov.] KRATOCHVÍL, Zdeněk a Jan BOUZEK. *Od mýtu k logu*. V Praze: Herrmann & synové, 1994.

⁷ [Srov.] Tamtéž

Následovníci Milétanů zastávali vůči mýtu a jeho epickým zdrojům spíše odmítavý postoj. Příkladem je Xénofanés, patřící do elejské školy, který je známý zejména kritickým postojem k antropomorfickým představám o bozích. (Lidé vytvářejí bohy k obrazu svému). Hérakleitos z Efesu, který zavádí do filozofie pojem *Logos* jako reflektující rozumové myšlení, svými postoji rovněž podporuje racionalizaci mýtu tím, že proti němu staví rozumové poznání. Sofisté potom dovedli tyto myšlenky až k agnosticismu, který je patrný i u asi nejvýznamnějšího představitele Prótagora.⁸

V období klasické filozofie zastával pozoruhodné stanovisko vůči mýtům Platón. Na jedné straně, jak je patrné z některých pasáží dialogu *Ústava*, vytykal Homérovi a Hésiodovi popisy mýtických bohů, hrdinů a jejich skutků, které dle jeho názoru odporují morálce, dobrým zásadám a kráse. V umění epickém, dramatickém i výtvarném, prosazoval idealizovanou podobu bohů, k nimž lidstvo může vzhlížet jako ke vzorům hodným následování. Na straně druhé jeho učení o duších, přepracovává mnohá orfická a mysterijní témata. Dalo by se tedy usuzovat, že na jedné straně mýty boří, ale na druhé straně je sám vytváří. (Nicméně faktem zůstává, že v případě epiky kritizoval spíše obsah nežli formu.) Platónův žák Aristoteles označoval jako mýtus dějovou stránku dramatu.

U pozdějších filozofů, stoiků, epikurejců byla obecně přijímána alegorická teorie mýtů. Poprvé u Heródoty se objevuje druhá zajímavá interpretační teorie, která pohlíží na mýty jako na skutečnou, ač pokřivenou historii. Tato metoda později vešla ve známost jako teorie euhémeristická, nazvaná podle filosofa Euhémery žijícího ve 3. stol. př. n. l. Jádrem této teorie bylo chápání božstev jakožto historicky existujících vládců, jejichž zbožštění mělo údajně obhajovat bájeslovný původ vládnoucí vrstvy a upevňovat pozici kněží.⁹

Euhémeristická metoda měla své uplatnění i s příchodem křesťanství, kdy se pohanský základ antických mýtů stal terčem teologické kritiky. Ve výkladech církevních otců jsou pohanská božstva znevažována jako bludy odporující křesťanským dogmatům. Pohled na mýty, jako na skutečné, pohansky pomýlené historické události, se udržel do středověku. Zároveň však některé mýty nevycházející z antiky dokázaly upoutat pozornost učenců.¹⁰ Proto se ve středověku objevují například *Knihy o dobývání Irska* sepsané irskými mnichy nebo spisy Snorri Sturlusona mj. *Prozaická Edda*.¹¹

⁸ [Srov.] PUHVEL, Jaan. *Srovnávací mytologie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997.

⁹ [Srov.] Tamtéž

¹⁰ [Srov.] Tamtéž

¹¹ [Srov.] Tamtéž s. 23

V období renesance došlo k oživení zájmu o antickou mytologii. Zámořské objevy podnítily činnost misionářů. Misionářské aktivity v odlehlých zemích znamenaly přínos ve snaze o pochopení mimoevropských kultur. Ten tkví například i v díle *Zvyky amerických divochů ve srovnání se zvyky pravěkých dob* u jezuitského misionáře J. F. Lafiteua, který svou snahou pochopit pohanskou mytologii ve srovnání s řeckou, předjímal antropologické teorie 19. stol.¹²

Osvícenství glorifikující rozum nahlíželo na mýtus a náboženství značně skepticky. Velmi zjednodušeně lze říci, že viděno optikou osvícenců, byly mýty pouhé výmysly a bludy.

První práce snažící se o vědecký přístup k filozofii mýtu pochází z počátku 18. stol, a jejím autorem je italský vědec Giambattista Vico. G. Vico ztotožňuje mytologii se zráním lidského jedince a rozumu obecně. Archaické společnosti přirovnává k dětem, které odvozují zákonitosti a příčiny skutečnosti od svých představ, nikoli od reality samé. Mytologické myšlení ztotožňuje s myšlením básnickým - postuluje, že básnický jazyk vzniká z mýtu a z básnického jazyka se dále formuje jazyk prozaický.¹³

Velký zájem o mytologii nastává s nástupem romantické filozofie a jejím přístupem k mýtu. Mezi její představitele patří např.: německý idealistický filozof Fridrich Wilhelm Joseph Schelling, který mýty vnímá jako „pralátku“, z níž je poezie a umění obecně utvářeno a za stavební prvek mýtů považuje symbolismus. Za Schellingův přínos lze považovat zejména fakt, že jako první pohlíží na mýtus jako na samostatnou problematiku.

Druhou polovinu 19. stol. charakterizuje kritický přístup k mýtu vznik dvou teorií - lingvistické a antropologické. První z nich, teorie lingvistická, na mýty pohlížela skrze etymologické srovnání mezi jazyky indoevropské jazykové rodiny. Vznik mýtů zakládala na posunu sémantiky metaforických básnických přívlastků a v souladu s romantickou koncepcí chápala mytické bohy jako symboly meteorologických úkazů, či jim připisovala význam solární, astrální či lunární. Teorie antropologická proti tomu respektovala metodu srovnávací etnologie a výsledků dosahovala srovnáním společností archaických s „civilizovanou“ společností. Podle tohoto přístupu jsou mýty přežitkem z minulosti a myšlenkovým produktem divocha, který si jejich prostřednictvím vysvětluje fenomény, jimž nerozumí.¹⁴

Na počátku 20. stol. přerostl zájem o mýtus hranice religionistiky a filozofie a byl ovlivňován i novými poznatky z dalších vědeckých disciplín včetně etnologie,

¹² [Srov.] MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*. Praha: Odeon, 1989. s. 14

¹³ [Srov.] Tamtéž

¹⁴ [Srov.] Tamtéž s. 23-25

sociologie, psychologie a lingvistiky, aj. Proto v tomto období vznikl větší počet plně vědeckých teorií mýtu, které na něj nahlízejí z různých aspektů. Jednou z těchto teorií je teorie ritualistická. Jak již název této koncepce napovídá, ritualismus předpokládá souvislost mýtu s rituálem. Za zakladatele ritualismu lze považovat skotského antropologa J. G. Frazera, který v knize *Zlatá ratolest* (1890) vyjádřil domněnku, že primární není mýtus, ale rituál. Pohled na prvotnost rituálu před mýtem převzali a rozvinuli i jeho následovníci, kteří spojovali rituál i s dalšími obory jako je náboženství, filozofie a výtvarné i literární umění, což později vedlo k nevyřešitelné diskusi mezi nimi a obhájci přístupů, tvrdících opak.

Řešení této otázky nabídl polský a britský etnograf Bronislaw Malinowski, představitel funkcionalistické školy v etnologii. Jeho přístup byl revoluční hned z několika důvodů. Jednak jako první provedl výzkum mýtů přímo v terénu a v takových místech, kde je mýtus žitou realitou, což je velký rozdíl oproti metodám vycházejícím z evolučně srovnávacího aspektu. Druhou významnou skutečností je, že si Malinowski nekladal otázku, je-li prvotní rituál před mýtem či naopak, ale tvrdil, že mýtus a rituál jsou dva aspekty téhož a jako takové tvoří jeden celek. Jeho závěrem shrnutým v publikaci *Mýtus v prvobytné psychologii* (1926) je, že mýtus není předvědeckou metodou poznání světa, ale funkčním prvkem hrajícím důležitou roli v životě „primitivů.“¹⁵

Další významný příspěvek přinesla francouzská sociologická škola a její představitelé Émile Durkheim a Lucien Lévy-Bruhl. Francouzská sociologická škola hledí na mytologii z pohledu kolektivní psychologie, jejíž základní myšlenkou je existence kolektivních představ, kterými společnost formuje jedince. Kolektivní představy tvoří protipól individuální zkušenosti a jsou symboly sociálních stavů. Durkheim zkoumal, jakým způsobem vznikala raná náboženství společně s mytologií a rituálem. Za podstatu náboženství považuje rozdíl mezi kategoriemi světského (profánního) a posvátného (sakrálního), které zároveň tvoří rozdíl mezi individuálním a kolektivním vědomím. Při snaze o nalezení základních forem náboženství přikládá Durkheim velkou důležitost totemismu, stejně jako symbolům a metaforám.

Přínos dalšího představitele francouzské sociologické školy L. Lévyho-Bruhla spočívá v teoriích o zvlátnostech prvobytného myšlení. Ačkoli pracuje s podobnými myšlenkami jako Durkheim, na rozdíl od něj kolektivní vědomí nepovažuje za produkt zkušenosti, ale označuje je za mystické. Kolektivní představy ztotožňuje s prelogickým myšlením.

¹⁵ [Srov.] MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*. Praha: Odeon, 1989.

Neopominutelné místo zastává mezi významnými teoriemi teorie symbolická, zastoupená mj. v díle německého filozofa Ernsta Cassirera. Cassirer chápe mytologii jako uzavřený systém symbolů. Nevysvětluje mytologii ve spojitosti s přírodními či společenskými jevy, ani ji nedává do souvislostí s pojetím osobnosti, jako tomu později činila psychoanalýza, ale vyzdvihuje důležitost symbolicko-metaforického rázu mýtického myšlení, které ztotožňuje znak a předmět, není schopno mezi nimi rozlišit, kauzalitu určuje jakoukoli podobností či náhodou a tudíž takové myšlení pozbývá logickou analýzu.

Jako další mezník, jemuž věnujeme více prostoru, lze označit psychoanalytický přístup k mýtickému materiálu, který byl umožněn mj. sblížením etnologie a psychologie, produktem čehož byla představa o značné blízkosti výtvorů lidské fantazie - mýtů a snů. Psychoanalýza předpokládá spojitost mezi snem, podvědomím a nevědomou složkou lidské psychiky. Průkopníkem psychoanalýzy byl Sigmund Freud, který vyzdvihoval důležitost sexuálních komplexů vytěsněných do nevědomí jako je například obecně známý Oidipovský komplex.

Pro další úvahy nad teoriemi spjatými s mýty jsou však přínosnější myšlenky Carla Gustava Junga, který podtrhl důležitost kolektivního nevědomí, v němž se manifestují obsahy a modely chování vlastní všem jedincům, které jsou nezávislé na individuální zkušenosti a jsou člověku vrozené. Za důkaz existence kolektivního nevědomí považoval C. G. Jung „mytologický paralelismus“, který nacházel ve snech, výtvarné tvorbě a schizoidních představách pacientů. Mytologickým paralelismem rozuměl fakt, že pacienti spontánně užívali některých mýtických témat, vzorů či námětů, aniž by měli o mytologii ponětí.

V souvislosti s těmito motivy předpokládá C. G. Jung existenci „myšlenkových praobrazů“, jež nazývá archetypy. Archetypy tvoří nevědomou složku lidské psychiky a je možné je poznat pouze nepřímo. Jsou-li zpracovávány, mají podobu vědomých představ, u nichž již lze objevit vliv na obsahy vědomí.

C. G. Jung archetypy ztotožňuje s typickými formami chování a připouští jejich souvislost se vzory instinktů, které regulují a motivují vytváření vědomých obsahů. Archetypy jsou však mnohotvárné, jsou pouhou formou a nemají obsahové zaměření. Jung archetyp přirovnává ke krystalické mřížce, představující množinu bodů, od nichž lze odvodit uspořádání částice krystalu. Stejně jako je archetyp metaforicky řečeno „krystalickou mřížkou nevědomí“ je krystalická mřížka pouhým vzorem a v krystalech ji nelze nalézt, pouze napomáhá jejich určení.

Komplikovanou postižitelnost toho, čím archetyp je, ukazuje nejlépe následující vyjádření: „*Jejich živý význam vyplývá spíše z jejich znázornění jako celku než z jednotlivé formulace. Každý pokus o přesnější postižení se okamžitě vymstí tím, že jas nepochopitelného významového jádra vyhasne. Žádný archetyp nelze převést na jednoduchou formuli. Je to nádoba, již nemůžeme nikdy vyprázdnit ani naplnit. Archetyp jako takový existuje pouze potenciálně, a jakmile nabude hmotné podoby, už není tím, čím byl. Trvá po tisíciletí a vyžaduje přesto stále nový výklad. Archetypy jsou neotřesitelné prvky nevědomí, svůj tvar ovšem stále mění.*“¹⁶

Jungovy myšlenky měly vliv na řadu dalších vědeckých prací týkajících se mytologie. Například může být zmíněn biologizující přístup Josepha Campbella, který vysvětloval mytologii jako produkt nervového systému člověka a v duchu Jungových myšlenek hledal v rámci různých mytologických systémů motivy, kterým přiřazoval hodnotu symbolů a komplexů známých z psychoanalytické psychologie.

Na Junga rovněž navázal hermeneutik Mircea Eliade, který z psychoanalytického hlediska převzal zejména myšlenky o kolektivním nevědomí. Na tomto základě odvozoval obecnou schopnost člověka prožívat náboženskou zkušenost, v níž hrál významnou úlohu rituál. V rituálech se snažil nalézt metafyzický přesah, který viděl ve snaze člověka vracet se prostřednictvím posvátného do „času původní blaženosti“ a napodobovat skutky předků, čímž se vymaňoval světskému času a existenciální úzkosti.

Jeho chápání mytologie je v jistém směru modernistické, neboť mýtům přisuzuje nezáměr o historický čas a zdůrazňuje jejich cykličnost. Jako prostředek prožívání mýtů vnímá symboliku a symboly, v nichž se projevuje posvátno.¹⁷

Poslední „sondou“ do mytologicko-vědného bádání, je teorie strukturalistická, která je v kontextu zkoumání mytologie nerozlučně spjatá se jménem francouzského etnologa Clauda Lévi-Strausse.

Strukturalistická teorie má svůj základ ve strukturalistickém pojetí sémiotiky podložené pracemi Ferdinanda de Saussura. Součástí strukturalistické teorie je nauka o znacích. Znak má stejně jako pojem referenční funkci a tvoří dvě neoddělitelné části, kterými je označující (*signans*) a označované (*signatum*). Znaky tvoří strukturu, která má podobu klasifikačních schémat.

Lévi-Strauss vyšel z předpokladu, že „stavební díly“ mýtu vycházejí z jazyka, a proto na ně mohl aplikovat tuto teorii. Za nejjednodušší formu struktury znaků

¹⁶ JUNG, C. G. Výbor z díla sv. II., Archetypy a nevědomí, s. 187

¹⁷ ELIADE, Mircea. *Mýty, sny a mystéria*. Praha: Oikoymenh, 1998.

považoval systém binárních opozic. Také postuloval, že se každá struktura řídí vnitřní dynamikou, která spočívá v tom, že každé kombinování binárních protikladů je „ukončené“ v momentě, kdy již není možné nalézt další opozice a tímto procesem diferenciací je uspořádán materiál každé přírodní společnosti, neboť logika myšlení přírodních národů je ovládána potřebou rozlišit rozdíly mezi jednotlivými prvky.

Stejný princip uplatňoval i při popisu totemismu, který v Lévi-Straussově pojetí představuje živý formální systém, který umožňuje transformaci různých rovin společenské reality, čímž umožňuje shodu mezi společenskými a přírodními podmínkami a tak umožňuje i sloučení představ a faktů.

Struktura tvoří schéma, které umožňuje plynulý přechod mezi celou řadou klasifikací, ať se jedná o svět lidí, kategorie zoologické či botanické a vztahy mezi skupinami takových prvků mohou souviset s dalšími kategoriemi. Proto může mít geografický útvar jako je například horský masiv vztah k historické minulosti kmene či k činům předků. Takovýmto způsobem přibližuje mýtický způsob myšlení.¹⁸

Stejné principy aplikuje i při interpretaci samotných mýtických příběhů. Jako klad strukturalistického přístupu, kterým z mýtu vytvoří téměř matematické schéma, chápe, že toto schéma lze vytvořit u všech variant verzí konkrétního mýtického příběhu, přičemž není nutné hledat jedinou autentickou verzi.¹⁹

Lévi-Straussův přínos netkví pouze v obdivuhodném množství materiálu, který dokázal zpracovat, ale jeho poznatky se zúročují i u dalších pokračovatelů, kteří rovněž využívají poznatky sémiotiky. Jako alespoň jednoho zástupce můžeme uvést jméno amerického antropologa a představitele symbolické antropologie Clifforda Geertze.

1.3. Mýtus jako systém symbolů

Mnoho teoretických reflexí zabývajících se mýtem přiznává podstatnou roli symbolům, jimiž je mýtus „nasyčen“. V této pasáži jsme omezili výběr na tři, u nichž se pokusíme o srovnání, jak se mýty se symboly nakládají.

Prvním přístupem k symbolům, který nás bude zajímat, je přístup hlubinné psychologie. Pojetím symbolů C. G. Junga jsme se již stručně zabývali a jako určující látku, kterou se v této pasáži pokusíme co nejstručněji rozvinout, jsou archetypy, jejichž obecnou charakteristiku jsme uvedli výše.

¹⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Myšlení přírodních národů*. Vyd. 2. (v Dauphinu 1.). Liberec: Dauphin, 1996.

¹⁹ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Strukturální antropologie*. Praha: Argo, 2007.

Nepouštíme se do žádné hluboké analýzy, neboť symbolická hodnota archetypů je velmi mnohotvárná a nebylo by v našich možnostech vtěsnat veškeré možné konotace do této práce. Navíc je zřejmé, že pokud v dalších pasážích miníme zkoumat symboliku zvířat, v případě Jungových archetypů po ní asi budeme pátrat marně. Avšak Jungovo pojetí archetypů tvoří velmi důležité pojítko s přístupem k mytologickým symbolům jako obecně lidské schopnosti symboly vytvářet, používat a sdílet je na úrovni kolektivního nevědomí.

Za nejčastěji zmiňované zpravidla platí *Animus*, *Anima*, *Stín*, *Já*, *Persona* a *Bytostné Já*. Tyto archetypy ovšem netvoří izolované ostrůvky visící ve vzduchoprázdnu, ale jsou integrovány v lidské mysli. *Persona* dominuje kolektivnímu vědomí a je pouze maskou, kterou každý nastavuje vnějšímu světu, a kterou vnější svět přijímá. Protikladem *Persony* je *Animus* a *Anima*, kteréžto archetypy jsou součástí kolektivního nevědomí. Tyto archetypy odráží ženství v psyché muže (*Anima*) a mužství v psyché ženy (*Animus*). *Já* odpovídá té části psyché, s níž se ztotožňujeme, a stejně jako *Persona* je ovládáno vědomím. „Zlým dvojčetem“ *Já* je *Stín*, který byl jako to, s čím se osobnost identifikovat nechce, zatlačen do nevědomí. *Bytostné Já* je archetypem, který všechny ostatní završuje a stojí nad nimi.

Kromě těchto základních ovšem existují i další archetypy a to *Dítě*, *Stařec*, *Matka* a *Hrdina*. *Dítě* představuje potenciální možnosti rozvoje psyché, anticipuje možný vývoj směrem k *Bytostnému Já*. Nezahrnuje pouze počátek, ale i završení, konec. Některé aspekty archetypu *Dítěte* obsahuje archetyp *Hrdiny*, který reprezentuje cestu k realizaci možností, které archetyp *Dítěte* nabízí, což se ovšem neobejde bez překážek. Rovněž v sobě nese motiv boje mezi vědomím a nevědomím.

Archetyp *Matky* je jinak zapojen v psyché muže, kde mu odpovídá *Anima* a jinak se „realizuje“ v psyché ženy, kde bývá zapojen do vědomé sféry jako součást *Já*. Za tři podstatné aspekty matky C. G. Jung považuje pečující a živící dobrotu, orgiastickou emocionalitu a podsvětní temnotu.²⁰ Archetyp *Starce* je spojen s postavou moudrého starce jako duchovního rádce.

Na práci C. G. Junga, který prostřednictvím archetypů poznával lidskou mysl, navázal svou hermeneutikou Mircea Eliade. Mircea Eliade rovněž připisoval velký význam symbolům a za přínos psychoanalýzy považoval především vysvětlení obecné schopnosti člověka používat symboly a jejich prostřednictvím objasňovat bytí. Schopnost využívání symbolů člověk projevuje „opuštěním“ dějin ve smyslu

²⁰ JUNG, Carl Gustav, BARZ, Helmut (ed.). *Archetypy a nevědomí*. Vyd. 1. Překlad Eva Bosáková, Kristina Černá, Jan Černý. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997.

povznesení se, návratem do ahistorické části sebe sama, prostřednictvím snění, v němž se manifestují nevědomé mytologické obsahy.²¹

Symbol je v tomto přístupu zdrojem náboženské zkušenosti, jejímž prostřednictvím je ovlivněn život člověka. Symboly, které přetvářejí duchovní zážitky, interpretuje ve vztahu ke konkrétnímu kulturnímu okruhu a snaží se o nalezení dalších podobných interpretací i u dalších kultur. Takovýchto symbolů popisuje obrovské množství. V Eliadových publikacích je možné nalézt opravdu obdivuhodné množství symbolů a jejich významů v rámci různých kultur a mytologických systémů. Z tohoto repertoáru můžeme uvést alespoň některé příklady: vyjmutí z času, kosmogonie a střed světa, symbol uzlu, symbol lastury a perly, symbol výstupu a magického letu, aj.

V poslední části této podkapitoly nás bude zajímat, jakým způsobem nakládá se symboly symbolická antropologie v pojetí amerického antropologa Clifforda Geertze.

Informace k jeho pojetí symbolů jako součástí kultury byly získány z publikace *Interpretace kultur*, kde slovo symbol definuje velmi široce jako: „označení pro jakýkoli objekt, čin, událost, vlastnost nebo vztah, který slouží jako nositel pojmu a tento pojem je významem symbolu“.²²

Důležitost, kterou symbolům přičítá, nejlépe shrnuje následující tvrzení: „Zdá se, že nejméně jsme schopni tolerovat ohrožení své schopnosti utvářet pojmy, možnost, že by mohla selhat naše schopnost vytvářet, chápat a používat symboly ... Extrémní nediferencovanost, rozptýlenost a proměnlivost vrozených (to znamená geneticky naprogramovaných) schopností člověka reagovat znamená, že bez pomoci kulturních vzorců by byl společensky neúplný“.²³

Tyto symboly nepůsobí samy o sobě, ale vzájemně se ovlivňují a tvoří tak systémy. Systémy symbolů považuje C. Geertz nejen za součást náboženství, ale i za stavební prvek kultury, která je formována předáváním takovýchto symbolických významů dalším generacím.

Významné jsou zejména symboly posvátné, které podle něj ovlivňují základní povahu lidského života, etický a estetický ráz a rovněž celkovou představu o světě²⁴. Tyto posvátné symboly jsou sdělovány i v mýtech, stejně jako jsou prožívány v rituálech.

²¹ ELIADE, Mircea. *Obrazy a symboly: esej o magicko-náboženských symbolech*. Vyd. 1. Překlad Barbora Antonová. Brno: Computer Press, 2004.

²² GEERTZ, Clifford. *Interpretace kultur: vybrané eseje*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství, 2000. s. 107

²³ GEERTZ, Clifford. *Interpretace kultur: vybrané eseje*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství, 2000. s. 107

²⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 105

Jako důležitou vlastnost symbolů vnímá Geertz jejich možnosti vytvářet model něčeho a zároveň být model pro něco. Při aplikaci těchto alternativ na náboženství můžeme společně s autorem *Interpretace kultur* konstatovat, že náboženství jako model něčeho může být repertoárem interakcí mezi koncepcí světa a uvědoměním si sebe sama. A je-li, náboženství modelem pro něco, může být repertoárem relativně stálých a typických duševních dispozic.

Tyto funkce pak dále ovlivňují společnost v rovině sociální a psychologické.

1.4. Mýtus jako prostředek prožívání a interpretace světa

V této části nás bude zajímat ontologický a noetický výklad mýtu, k čemuž nám mohou pomoci výše popsané přístupy. Už v předcházejících pasážích jsme naznačili, že mýtické příběhy jsou posvátným vyprávěním ovlivňujícím duchovní a kulturní zkušenost určité společnosti. Tam, kde je mýtus stále živou a přijímanou součástí života, je považován za nepopíratelnou skutečnost a tvoří jádro kultury a sociálního života.

Mýty v pojetí M. Eliada nepředávají pouze duchovní hodnotu, ale ovlivňují i určení pozice člověka ve světě a jeho vztah k němu. Každý mýtický příběh je odrazem prvotní události, která se odehrála v prvotním čase, použijeme-li Eliadův termín „*in illo tempore*“ a stala se modelem k napodobení a „znovuoživení“ mýtické události v rituálu.²⁵

Mýty přinášejí vysvětlení týkajících se důležitých témat souvisejících s lidským bytím (ontologií) a popisu uspořádání světa (kosmologií), v němž žijí. Vztahují se k důležitým událostem – odhalují se v nich závažná témata tážající se po původu světa samého, stejně jako všeho ostatního, co na něm má své místo, ať už se jedná o věci, lidské bytosti, rostliny či zvířata nebo předměty nutné pro každodenní obživu. V těchto příbězích je zakotvená rovněž úcta k bytostem, od nichž tyto pro lidský život podstatné věci plynou, což bývají nejen postavy bohů ale i polobožských hrdinů v nejrůznějších podobách.

Ve své nejryzejší podobě mýty nejen objasňují skutečnosti o bytí, duchovní sféře, ale i o rituálech a zvycích, které lze z mýtu odvodit. Rovněž předávají „návod“ jakým způsobem by se společnost měla chovat. Jsou závazné a zavazující. Zachováváním zvyklostí společnosti je respektován nejen odkaz předků, ale „udržují

²⁵ [Srov.] ELIADE, Mircea. *Mýty, sny a mystéria*. Vyd. 1. Praha: Oikoymenh, 1998

svět v rovnováze.“ Jejich porušením by trpěl nejen jedinec, který je porušil, ale celá společnost.

To poměrně dobře vystihují slova jednoho z Inuitů zaznamenaná Knudem Rasmussenem, největším sběratelem inuitských – zejména grónských – mýtů a pověstí: *„Zachováváme své zvyklosti, abychom udrželi svět v chodu a nenarušovali přírodní síly. Zachováváme své zvyklosti, abychom všichni přežili, bojíme se zlého osudu“* ... *„Kdybychom své zvyky nedodržovali, určitě by nás pohřbila mohutná sněhová lavina, zahubily by nás vánice a až bychom lovili v kajaku, pohltilo by nás moře a rozbouřené vlny by spláchly naše domy.“*²⁶

Z této výpovědi je víc než patrné, jak vážně jsou mýty přijímány tam, kde stále mají svou náboženskou a ontologickou platnost. Kdežto ve společnosti, kde už není mýtus přijímán jako cesta k počátku a zdroj něčeho, co můžeme nazvat mystériem, se jeho smysl postupně vytrácí. Se ztrátou důležitosti mizí i jeho srozumitelnost a příběh, který byl dříve životem společnosti, je „vystřnaděn“ mezi báje a pohádky.

1.5 Mýtus a identita společnosti

V předchozí pasáži jsme se pokusili představit mýty v ontologickém kontextu a dostali jsme se až procesu „umírání“ mýtu. Bylo možné zaznamenat, že mýtus působí v mnoha aspektech přímo na lidskou společnost, její hodnoty i budoucí směřování. V této kapitole se pokusíme ukázat, že cesta mýtu od posvátného příběhu k jeho vyprázdnění a uvěznění jeho reliktu v pohádce není tak jednoznačná, neboť i moderní člověk je stále ovlivňován mýty a je schopen je aktivně vytvářet. V dalších řádkách textu tudíž vyvineme snahu nalézt některé mýty, jimiž se obklopuje moderní společnost. I v tomto aspektu se však budeme snažit pátrat po mýtech a nikoli mystifikacích. Protože toto téma je ve své šíři prakticky nevyčerpatelné, jsou následující řádky spíše souborem poznámek.

Nejčastěji zmiňovanými mýty, jimiž se moderní společnost obklopuje, jsou politické mýty a ideologie. Politický mýtus lze spatřovat například v komunismu, tak jak jej teoreticky podložil Karel Marx. Jednalo se v podstatě o oživení eschatologického²⁷ mýtu, kde v roli vyvoleného a nevinného člověka, jehož utrpení je výzvou k proměně společnosti, vystupuje proletariát. Řešením třídního boje bylo dle Marxových myšlenek

²⁶ RASMUSSEN, Knud. *Grónské mýty a pověsti*. Překlad Viola Somogyi, Zdeněk Lyčka. Ilustrace Martin Velíšek. Praha: Argo, 1998, s. 283

²⁷ eschatologie = učení o posledních věcech světa a člověka

odstranění tříd, v čemž je možné spatřovat konečný boj dobra proti zlu, z něhož vychází dobro – proletariát -vítězně. Cesta k tomuto závěrečnému vypořádání a zrušení napětí zavedením beztřídní společnosti, která vlastní vše společně a všichni jsou si rovni, nemá daleko k mýtům o rajske zahradě.²⁸

Zajímavým kontrastem této optimistické vize budoucnosti je ideologie spjatá s německým národním socialismem. Křesťanskou eschatologii poskytující naději a útěchu nahrazuje tzv. ragnarök. V souladu s vírou nordické mytologie starých Germánů, která se stala prostředkem identifikace národního socialismu s „kulturními zdroji předků“ představuje ragnarök konečnou bitvu mezi bohy, kdy bude svět zcela zničen a vše včetně bohů zemře. Podle tohoto mýtu údajně nastane i obnova či spíše nové „zrození“ světa. Přesto se zdá opravdu zvláštní, že se vyhlídka na smrt a zkázu mohla stát natolik lákavou.²⁹

Vznik politických mýtů by nebyl možný bez vzniku ideologií a vznik ideologií podmiňují mj. operace se symbolickými systémy. Clifford Geertz považuje za hlavní znaky ideologie zaujatost, přílišné zjednodušování, emocionální vyjadřování a přizpůsobování se předsudkům veřejnosti.³⁰

Podmínkou pro vznik ideologie může být sociopsychické napětí, které vzniká konfliktem mezi individuálním nastavením jedince s jeho nedostatky a stejně nedokonalou společností. Sociopsychické napětí společně s pociťovanou úzkostí se potom může různými formami odrážet ve společnosti.³¹

Asi nejhorší alternativou je katarze, kdy se některý jedinec či skupina může stát terčem perzekuce a získat pozici obětního beránka. Bohužel by nebylo příliš komplikované, nalézt v historii i současnosti mnohé příklady takovýchto schémat, které vedou a vedly nejen k omezování a vylučování některých skupin, ale i k fyzickému násilí nebo dokonce i genocidě.

Za další reakce lze považovat vyrovnání se s danou ideologií *morálním vysvětlením*, reakci *solidární*, která se odehrává na úrovni skupin, jejichž ideologie je stejná (dělníci, lékaři), nebo reakci *advokátskou*, která formuluje problémy a adresuje je širší veřejnosti.³²

Podle C. Geertze však teorie napětí nevěnuje dostatečný prostor interpretaci systému symbolického vyjadřování. Myšlení totiž potřebuje sestavovat a zacházet se

²⁸ [Srov.] ELIADE, Mircea. *Mýty, sny a mystéria*. Vyd. 1. Praha: Oikoymenh, 1998.

²⁹ [Srov.] Tamtéž

³⁰ [Srov.] GEERTZ, Clifford. *Interpretace kultur: vybrané eseje*. Vyd. 1. Překlad Hana Červinková, Václav Hubinger, Hedvika Humlíčková. Praha: Sociologické nakladatelství, 2000.

³¹ [Srov.] GEERTZ, Clifford. *Interpretace kultur: vybrané eseje*. Vyd. 1. Překlad Hana Červinková, Václav Hubinger, Hedvika Humlíčková. Praha: Sociologické nakladatelství, 2000.

³² [Srov.] Tamtéž

symbolickými systémy, které pak používá jako modely dalších systémů. Tyto modely pak využívá při srovnávání impulzů přicházejících z okolního světa. Od těchto procesů je pak odvozeno pojmové chápání i porozumění a slouží jako zdroje informací, podle nichž je možné uspořádat život.³³

Nyní opustíme záležitosti ideologické a politické a pokusíme se najít ještě další složky mýtického charakteru, které obklopují moderního člověka. Za zajímavý názor můžeme považovat, že aspekty mýtu jakožto děděné moudrosti a morálních pravidel, předávané dalším generacím prostřednictvím zasvěcení, do jisté míry převzalo oficiální vzdělání.³⁴

Může-li být napodobování vzorů mýtickým, určitě by bylo možné zařadit do sféry moderních mýtů identifikování se s populárními osobnostmi, zejména známých z filmů či seriálů, politiky nebo i knih atp. Z tohoto zájmu o známé osobnosti těží i sdělovací prostředky a určitě i reklama. Tváře známých osobností zvyšují prestiž nabízeného zboží, zaručují se za jeho kvalitu a propůjčují pozlátko, kterému obchodníci mohou být vděční za vyšší odbyt.

Koneckonců samotné sledování filmů a televizních pořadů, je ve své podstatě mýtické. Nebudeme tak odvážní, abychom takovou podívanou ztotožňovali se žánrem dramatu, který má nepochybnou souvislost s mýty, ale spíše by bylo možné tvrdit, že novodobá televizní podívaná vymezuje „čas oproštění“ člověka od pracovních povinností, čímž ho vytrhuje z jeho současného času a běžného světského života.

Stejně ovšem může na člověka působit i čtení literatury. Kromě toho, že literatura na člověka působí „mytologickými obsahy“ rovněž její původ je ve své podstatě mýtický, jak vysvětlují i práce literárních teoretiků.³⁵ Původ literatury a prostupování mýtické struktury do literárních žánrů je často diskutovaným jevem, který stejně nemůžeme obsáhnout. Problém literatury a mýtických témat trochu lépe naznačíme v další kapitole.

Podle Eliada splňuje četba ještě lépe nároky na „vyjití z reálného času“ a povznesení ducha. Osvobozující prožitek při čtení knihy tak vzdaluje člověka jeho údělu v proudu času směřujícího ke smrti.³⁶ Navíc i v literatuře lze mezi literárními postavami najít další vzory, archetypy, s nimiž se lidský jedinec může identifikovat.

³³ [Srov.] Tamtéž

³⁴ ELIADE, Mircea. *Mýty, sny a mystéria*. Vyd. 1. Překlad Jiří Vízner. Praha: [Institut pro středoevropskou kulturu a politiku], 1998.

³⁵ např.: MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*. Praha: Odeon, 1989.; PROPP, Vladimír Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H & H, 1999

³⁶ [Srov.] ELIADE, Mircea. *Mýty, sny a mystéria*. Vyd. 1. Překlad Jiří Vízner. Praha: [Institut pro středoevropskou kulturu a politiku], 1998.

2. Mýty v literární tvorbě

V předchozí kapitole byla naznačena souvislost mezi literaturou a mýtem. 1) bylo uvedeno, že vyprázdněním duchovního obsahu mýtu dochází k tomu, že se mýtus dostává na úroveň bájí a pohádek, 2) tvrdili jsme, že literatura jednak může z mýtických témat čerpat a zároveň z nich pocházet, 3) často jsme mýtus označovali jako vyprávění o minulosti, o původu.

K prvnímu bodu by bylo možné doplnit, že se mýty ztrátou jejich sakrálního obsahu mohou skutečně stát pohádkami, bájemi a legendami. Ačkoli je přerod mýtu v takové útvary bezesporu pozoruhodný a teorie o vzniku pohádek, zejména těch kouzelných, početné, přesto se raději vyvarujeme snaze o popsání bližších obecných informací o těchto aspektech. Pro naše další záměry postačí, když tyto útvary budeme chápat jako součást folklórní narativní tradice.

V případě druhého bodu by bylo možno se odvolat na motivy, které jsou na jedné straně z mýtu čerpány, na druhé straně jejich používání umožňuje tyto mýtické motivy jejich užitím zachovávat. Určité syžetové struktury těchto motivů potom mohou prostupovat i další literární díla, které již do sféry folklóru jistě nepatří, jako je například román. Z hlediska čerpání mytologických motivů bychom jako na specifický literární žánr mohli poukázat na fantasy literaturu, jejíž syžet často bývá vystavěn z prvků mýtických vyprávění.

Třetí tvrzení, kterým jsme popsali mýtus jako vyprávění o minulosti, má také svou platnost. Ovšem minulost v případě mýtu nelze chápat jako minulost historickou, ale jako mýtickou. Neupíná se totiž k nějakému konkrétnímu datu, ale popisuje, co se odehrálo v prvotním čase. Mýtus jako vyprávění je ve své podstatě narativním útvarem, který, jak jsme již uvedli v kapitole *Mýtus jako prostředek prožívání a interpretace světa*, předává společnosti důležité informace o jejím původu, povaze, o uspořádání světa a vesmíru, o původu předků, důležitých skutcích bohů atd.

Předávání takovýchto příběhů se odehrávalo ústní formou. Tato vyprávění se předávala z generace na generaci a byla důležitou součástí a majetkem kultury, z níž vzešla. A tím se opět vracíme k prvnímu bodu, že některé z útvarů, které jsou mýtické (zastávají sakrální a ontologickou funkci) rovněž mohou spadat do sféry folklórní narativní tradice.

Mýtické příběhy různých národů se objevovaly v centru zájmu mnohých badatelů – folkloristů, etnologů, antropologů a mnohých dalších. Tito se díky

rozhovorům s lidovými vypravěči a zapisováním jejich slov zasloužili o velké množství sebraného materiálu, o které se potom mohli teoreticky opřít jejich pokračovatelé. Zároveň bylo umožněno zachování těchto příběhů v psané formě, čímž byly uchráněny před zapomenutím.

Přenesení mýtických příběhů do psané podoby má několikerý důsledek. Zápisem již mýtus přestává být tolik proměnlivý a ustalují se některé jeho varianty. Zároveň však při zapisování mýtických příběhů může docházet k významovým změnám - například při překladu z původního jazyka do dalšího. Nevyhnutelné deformace rovněž působí i samotný přepis z orální formy do písemné, protože bez některých hereckých vstupů – zvuků, měnění hlasů, pohybů, může mýtický příběh ztrácet něco ze své srozumitelnosti.

2.1. Příběhy o proměnách

V rámci naší práce, *Metamorfóza člověka ve zvíře*, jsme se zaměřili na příběhy o proměně člověka v ptáky. Protože i v rámci vymezeného kulturního okruhu existuje velké množství mýtických příběhů zahrnujících nejrůznější druhy zvířat a ptactva, byl vybrán konkrétně Krkavec, který hraje v mýtických příbězích kultur Severozápadního pobřeží Ameriky (a nejen u nich) významnou roli.

Příběhy, z nichž budeme vycházet, jsme objevili ve spisech amerického antropologa, folkloristy a lingvisty Johna Reeda Swentona, který shromáždil mj. příběhy o Krkavci pocházející z orální tradice indiánského kmene Tlingit. Sborník, který tyto texty obsahuje, je přímým zápisem, jak jej J. R. Swenton zaznamenal a přeložil do angličtiny.³⁷

Ačkoli antologie věnované mýtům severoamerických etnik existují i v českém jazyce, velmi často se jedná o příběhy jižněji žijících indiánských kmenů, u nichž je „zvířecí panteon“ odlišný a krkavce v některých jeho rolích zastupuje kojot. Jako jeden z příběhů nazvaný Havran, který se nám podařilo najít, pochází od kmene Atabasků.³⁸

Rovněž budeme přihlížet k pramenům, které se obecně zabývají mytologií Severní Ameriky. V nich sice nejsou vždy uvedeny konkrétní příběhy, ale přibližují jejich témata a komentují jejich souvislosti v dané kultuře.

³⁷ SWANTON, John Reed. *Tlingit myths and texts*. Washington: Govt. print. off., 1909. Bulletin (Smithsonian Institution. bureau of American Ethnology), 39.

³⁸ MORAVCOVÁ, Martina a Markéta NOVÁ. *O muži, který šel za Sluncem: legendy severoamerických Indiánů*. Praha: Argo, 1996.

2.2. Proměna v krkavce aneb krkavec jako kulturní hrdina

Krkavec je v mýtických příbězích etnik severozápadního pobřeží arktické i subarktické oblasti nesmírně významnou postavou, kde zastává úlohu kulturního reka, stvořitele světa a rovněž totemického předka kmene.

Krkavec v těchto příbězích žije jako jedna z prvních bytostí na nedokončeném světě a tento nedokonalý svět přetváří. Je schopen proměňovat věci ve věci jiné, stejně jako měnit svou vlastní podobu.

Příběhy, v nichž Krkavec vystupuje jako stvořitel světa, patří mj. kmenům Tlingit a Haida³⁹, kteří například přisuzují Krkavci stvoření světla:

V částečně stvořeném světě se totiž rozprostírala tma. Krkavec s tímto stavem věcí nebyl spokojen a přemýšlel, jak se ke světlu dostat. Proto, když se dozvěděl o starém muži, který ve svém domě skrývá všechno světlo světa, rozhodl se jej získat pro sebe. Za tímto účelem musel Krkavec překonat několik překážek - předně potřeboval do starcova domu vniknout. Toho nakonec dosáhl Istí. Když šla dcera starého muže nabrat vodu do řeky, Krkavec se proměnil v malé smítko a ponořený do vody se dostal do nádoby, z níž se dívka napila. (V některých verzích se Krkavec změnil v jedlovcovou jehličku.)⁴⁰

Po té, co dívka spolkla proměněného Krkavce, otěhotněla a narodil se jí zvláštní chlapec s jiskrnými očima. Jen co Krkavec v podobě dítěte trochu vyrostl, začal v příbytku pátrat po světle. Nakonec zjistil, že se světlo ukrývá ve vacích zavěšených na stěně. (V jiných verzích se skrývá v truhličkách, které jsou uloženy jedna v druhé.)⁴¹

Krkavčí chlapec použil zajímavý způsob, jak dosáhnout svého – hrozně moc nařikal a plakal, až nakonec stařec plačícímu vnukovi vyhověl a postupně mu půjčoval na hraní jeden vak (či truhličku) za druhým. Krkavec si s každým předmětem hrál a postupně z něj vypouštěl světlo – vznikly tak hvězdy a Měsíc.

Když nakonec získal i poslední světlo obsahující předmět, proměnil se zpět v Krkavce a uletěl kouřovým otvorem chýše.

³⁹ SWANTON, John Reed. *Tlingit myths and texts*. Washington: Govt. print. off., 1909. Bulletin (Smithsonian Institution. bureau of American Ethnology), 39

⁴⁰ [Srov.] BRINGHURST, Robert a Bill REID. *The Raven Steals the Light*. Vancouver: Douglas & McIntyre, 1984.

⁴¹ [Srov.] Tamtéž

V některých verzích příběhu vzniklo Slunce poté, co Krkavci vypadlo světlo ze zobáku, když jej pronásledoval Orel⁴², v jiných verzích vzniklo, když se Krkavec hádal s lidmi, kteří jej nechtěli převézt přes řeku, a vrhnul světlo proti nim.⁴³ V tomtéž okamžiku vznikly z těchto lidí mořská i suchozemská zvířata.

Podobným způsobem tento šibalský stvořitel stvořil vodstvo z věčného pramene, o němž se nechtěl dělit Buňňák. Vychytralý Krkavec pomocí Isti dosáhnul toho, aby Buňňák opustil svůj dům, a celý pramen vypil. Buňňák přivolal na pomoc své duchy, kteří Krkavce uvěznil v kouřovém otvoru a proto má údajně Krkavec černou barvu. Nakonec však Krkavec uletěl a postupně vypouštěl vodu ze zobáku. Kam voda dopadla, vznikly řeky a potoky.⁴⁴

I v mýtech Tikigaqských Inuitů vystupuje Krkavec jako stvořitel světa. Tento mýtický stvořitel nazývaný Tulingigraq s tělem člověka a hlavou krkavce vyrazil v kajaku na lov velrybě podobného zvířete. Tohoto mořského tvora harpunoval a vytáhl jej zpět z hlubiny, kam se zvíře snažilo potopit. Z těla mořského tvora se potom stala pevnina – poloostrov Tikigaq, který je domovinou etnika, jemuž náleží tento příběh.⁴⁵

Kromě vzniku země a prvků, které jsou její součástí, připisují některé příběhy Krkavci i stvoření lidí. V mýtech Haidů se objevuje mýtus, kdy Krkavec našel na pláži obrovskou škebli. V této škebli byli malí tvorové, které přesvědčil, aby ji opustili a z nich se stali lidé.

Výčtem všeho, co Krkavec změnil, vytvořil či jakou na sebe dokázal vzít podobu, bychom jistě dokázali zaplnit dalších mnoho stran. Avšak i těchto několik ukázek snad mohlo dát za pravdu tvrzení, že Krkavec je postavou důležitou.

Krkavec se jako tvůrce světa objevuje i u jiných etnik, například je typický pro čukotsko-kamčatské národy obývající Sibiř.⁴⁶

2.3. Dvě podoby Krkavce aneb Krkavec jako šibal

Krkavec však nevystupuje jen jako ryze kladný hrdina, který tvoří svět a přináší lidem světlo, potravu a další kulturní výtvarky. U výše uvedených příběhů je patrné, že už

⁴² [Srov.] BRINGHURST, Robert a Bill REID. *The Raven Steals the Light*. Vancouver: Douglas & McIntyre, 1984.

⁴³ [Srov.] SWANTON, John Reed. *Tlingit myths and texts*. Washington: Govt. print. off., 1909. Bulletin (Smithsonian Institution. bureau of American Ethnology), 39

⁴⁴ [Srov.] Tamtéž

⁴⁵ [Srov.] CITA, Stanislav, Josef KANDERT a Monika VOSKOVÁ. *Mytologie ilustrovaný průvodce světovými mýty a legendami*. Bratislava: Perfekt, 2006., s. 489

⁴⁶ [Srov.] MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*. Praha: Odeon, 1989. s. 195

způsob jakým Krkavec získává světlo či vodu, není dle našich představ zrovna hrdinský. Krkavec se těchto komodit zmocňuje pomocí lsti a triků. A vzniklo by vlastně Slunce, kdyby se nerozzlobil a „nevychrstl“ světlo na bytosti, z nichž vznikla zvířata? Nebo by si svůj světelný poklad nechal pro sebe? Do jisté míry se zdá, že některé prvky vznikly tak trochu mimoděk a ačkoli se o ně kulturní rek – Krkavec přičinil, nezdají se být motivovány zrovna altruistickými pohnutkami.

V některých příbězích Krkavec dokonce vystupuje čistě jako podvodník. Příkladem může být příběh náležející kultuře Atabasků⁴⁷. V tomto příběhu se krkavcovitý šibal uchází o nevěstu. Aby působil jako vhodná partie, obleče se do krásných šatů bohatě pošíťých korálky. Rodiče dívky mají podezření, že s nápadníkem není něco v pořádku a chtějí, aby si zul boty. To dotyčný udělá tak rychle, aby si nevšimli jeho šupinatých nohou. Po té s dívkou odplouvá v lodičce, když náhle začne přšet a dívka si všimne, že se mu ze zad smývá bílá barva. Nakonec podvodníkovi unikne.

Tento skutek jistě nemá žádný „stvořitelický“ význam. Můžeme najít i další příběhy, v nichž Krkavec vystupuje nejen jako podvodník, ale i jako nenasytný žrout, který se snaží ostatní napálit a všechno získat pro sebe.

Postavy mytologických šibalů se označují jako tricksteři. Kromě Krkavce tuto roli zastává u indiánských kmenů Severní Ameriky i Kojot, Norek nebo Zajíc. Úloha tricksterů v mýtických příbězích netkví v zavádění daných zvyklostí a ustanovování světa, ale naopak v jeho narušování. Pokoušejí se všechny přelstít a získat pro sebe co největší kus potravy, podvádějí partnery či se dokonce dopouštějí incestu.

Vysvětlení toho, jak může být postava tvůrce světa, kulturního reka totožná s postavou šibala, trickstera, jehož skutky často až překračují společenské normy chování a zavedená tabu, je možné spatřovat v zařazení do mýtického času, v němž ještě nebyla ustanovena zásadní pravidla. Tento prvotní neuspořádaný čas je charakteristický i tím, že kromě skutečností chápaných kladně mohou vznikat i záporné hodnoty.

⁴⁷ V tomto příběhu je Krkavec sice označován jako Havran, ale vzhledem k značné podobnosti obou ptáků a tomu, že výskyt havranů se omezuje na Asii a Evropu, se zdá, že je to spíše otázkou chybného překladu.

2.4. Symbolika krkavcovitých ptáků v dalších kulturách

Krkavec jako mytologická postava se však neomezuje na mytologický systém Severní Ameriky. Krkavci a jejich další příbuzní – havrani a vrány mají své místo i v dalších kulturních kontextech.

V Číně je třínohý havran symbolem dynastie Ču a je mu přisouzen solární význam, neboť představuje vzestup, zenit a klesání slunce.⁴⁸

V keltské mytologii jsou havran či vrána ztotožňováni s bohyněmi války (Morrígnou, Badb, Nemain a Machou). Tyto bohyně byly schopny proměny v havrany a létaly nad bojištěm, kde čekaly, až bojovníci padnou a ony se budou moci sytit jejich masem a krví. Tito „váleční opeřenci“ rovněž přinášeli špatné zprávy a ohlašovali smrt a zkázu.

V keltské mytologii však mají krkavcovití vyhrazené i méně negativní pozice, pokud byli atributem nějakého méně litého boha – například waleského Brana či jeho sestry Branwen. Havrani rovněž provází Midira a Luga, kterým v roli věšteckých ptáků poskytují rady.⁴⁹

Jako ptačí rádci a informátoři vystupují havrani i v nordické mytologii jako průvodci hlavního boha germánského panteonu Ódina. Havrani Hugin (myšlenka) a Munin (paměť) usedali na bohových ramenou a přinášeli mu zprávy ze světa.

Rovněž v řecké mytologii se objevují havrani v roli poslů neblahých zpráv. Údajně předpověděli smrt Platónovi i Ciceronovi. Naproti tomu v Římě je vrána považovaná za symbol naděje, neboť její krákání připomíná latinské *cras*, což znamená zítra.⁵⁰

U domorodců z jihovýchodní Austrálie je vrána údajně zodpovědná za stanovení legitimacy příbuzenských vztahů a za zákaz incestu.⁵¹

V křesťanské symbolice má spíše negativní charakter jako démonický mršiny požírající tvor, který má blízko k čarodějnictví a je symbolem mravní zkaženosti. Avšak ani v kontextu křesťanství nemají krkavcovití ptáci čistě negativní charakter. Havran je spojován například se svatým Eliášem, kterému nosil ráno chléb a večer maso a posiloval jej ve víře. Havran se objevuje i na některých vyobrazeních Eliáše, které jej zachycují, jak nad svatým usedá a v zobáku mu přináší sousto.

⁴⁸ [Srov.] SAUNDERS, Nicholas J. *Mytická síla zvířat*. Praha: Knižní klub, 1996. s. 116

⁴⁹ [Srov.] VLČKOVÁ, Jitka. *Encyklopedie keltské mytologie*. Praha: Libri, 2002. s. 135-136

⁵⁰ [Srov.] SAUNDERS, Nicholas J. *Mytická síla zvířat*. Praha: Knižní klub, 1996. s. 117

⁵¹ [Srov.] SAUNDERS, Nicholas J. *Mytická síla zvířat*. Praha: Knižní klub, 1996. s. 117

Zajímavý je i fakt, jak často se v některých mýtech vyskytuje příběh o barvě krkavčího či havraniho peří. V některých mýtech se totiž napříč kulturami objevuje tvrzení, že barva havraniho či krkavčího peří byla původně bílá. Podle indiánských příběhů se jeho peří změnilo kouřem. V příběhu Tlingitů byl uvězněn Buňákem v kouřovém otvoru, podle příběhu Poníů byl za trest „vyuzen“ nad ohništěm. Rovněž v mýtech dalších kultur, v nichž vystupuje jako posel špatných zpráv, mu peří ztmavlo právě negativitou poselství, která přinášel.

Rovněž jeden úsměvný příběh Inuitů popisuje, jak přišel původně bílý krkavec k tmavému peří: Krkavec a sova se rozhodli, že si vzájemně nabarví peří. Jako první se barvení ujal krkavec. Protože sova byla novým vzhledem potěšená, darovala krkavcovi kamiky⁵². Jenže krkavec měl z daru takovou radost, že se pořád vrtěl, tančil a ohlížel se po nových botách. Sova, která se ho zrovna snažila také barevně ozdobit, se rozzlobila a vyšplíchlá na něj celou nádobu s barvou.

Sice jsme jistě nenastínili všechny možné další konotace týkající se symbolické podstaty krkavcovitých ptáků, přesto již těchto několik variant snad mohlo zprostředkovat zajímavou skutečnost, že symbolika krkavcovitých ptáků je obecně dvojnásobná.

⁵² kamiky = inuitská nižší kožená obuv

3. Metamorfózy v sochařské tvorbě

3.1. Pravěké umění

V úvodu této kapitoly bychom rádi věnovali prostor umění prehistorických společností v souvislosti s mýty. Jako výchozí platforma pro toto téma poslouží publikace *Mysl v jeskyni*⁵³. Autor této publikace se zamýšlí nad prehistorickým uměním, nad jeho zdroji a smyslem, ptá se po jeho účelu a okolnostech vzniku. Přitom staví na neurobiologickém přístupu k lidské mysli, jejíž podstata je stejná u moderního člověka stejně jako u pravěkého homo sapiens.

Lidská mysl je obdařena schopností prožívat změněné stavy vědomí. Jedinec prožívající změněné stavy vědomí je schopen vnímat vize v dvojrozměrné i trojrozměrné formě. Prožívání těchto vizí a schopnost jejich zpětného „fixování“ na skalní stěny nebo trojrozměrné předměty se pak stalo hnací silou pro rozvoj prehistorického umění.

Souvislost produktů mysli pravěkého člověka s výtvarnými artefakty a mýty udává opět sama neurobiologická podstata mozku a změněné vědomí. Nejen podle autora publikace *Mysl v jeskyni* stojí schopnost prožívat a „ovládat“ změněné stavy vědomí u zrodu náboženské zkušenosti a náboženství obecně. A jsou-li mýty v jistém smyslu produktem náboženství a náboženských představ, nezdají se produkty prehistorického člověka mýtům tak docela vzdálené.

Umění pravěkých lovců můžeme vymezit 30. – 10. tis. př. n. l. a označit jej jako mladý paleolit. Právě do tohoto období spadají první umělecké projevy, které byly nalezeny na území západní Evropy. Vrchol rozvoje tohoto umění spadá do 15. – 10. tis. př. n. l. V této době vznikaly nejvýznamnější skalní malby, pro jejichž dokonalost a estetický účín nebyly po dlouhou dobu připisovány pravěkému člověku.⁵⁴

Umění spojené s kulturou lovců v rámci území západní Evropy mizí v 10. tis. př. n. l. Podle Andrease Lommela⁵⁵ však nezanklo úplně, pouze se přesunulo do jiných oblastí – přes Asii až do Austrálie, kde se mísilo s vlivy dalších kultur. Přesun pravděpodobně nastal v důsledku tání ledovců a migrace zvěře směrem na sever,

⁵³ [Srov.] LEWIS-WILLIAMS, J. David. *Mysl v jeskyni: vědomí a původ umění*. Praha: Academia, 2007.

⁵⁴ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění I*. Praha: Odeon, 1977

⁵⁵ [Srov.] LOMMEL, Andreas. *Pravěk a umění přírodních národů*. Praha: Artia, 1972.

kterou následovaly lovecké kultury, jakož i vývojem společnosti směrem k zemědělství.⁵⁶

Na mnohých nástrojích a dalších užitných předmětech jako jsou např. – oštěpy, harpuny nebo vrhače oštěpů, drobné přívěsky, přenosné plastiky, modelované či vyřezávané sošky, nálezy rytin v různých materiálech. Nejvýznamnějšími pravěkými díly je bezesporu jeskynní umění, které zahrnuje malby, rytiny a nízké i vysoké reliéfy.

3.2. Zvěrné a figurální motivy v pravěkém umění

Co se námětů v pravěkém umění týče, můžeme rozlišit dva hlavní motivy, kterými jsou různé druhy zvěře a lidská figura.

Pokud pomineme asi nejznámější vyřezávané či modelované sošky, tzv. Venuše, jsou motivy zvířat zcela jistě častější. (Venuše, drobná dílka zobrazující ženskou postavu, které nemají propracovaný obličej, ale naddimenzované ženské tvary. Sošky díky výrazným prsům a zdůrazněné šířce boků a stehem s největší pravděpodobností představují postavu ženy – matky. Rozšíření těchto drobných sošek, snad věnovaných kultu plodnosti, je poměrně široké – zahrnuje oblast od jižního Ruska až po Francii.⁵⁷)

Pravěkým lovcům nelze upřít mistrovství v zobrazování zvířat. Naturalisticky věrohodná zobrazení na jeskynních malbách nás nenechávají na pochybách, o jaké zvíře se jedná, a působí velmi přesvědčivě.

Zvěrné motivy nemusíme hledat pouze na skalních stěnách, ale uplatňovaly se i na užitných předmětech jako byly například vrhače oštěpů. Přesvědčivé a precizní pojednání zvěrných motivů kontrastuje s provedením lidských postav, které zůstává schematické a nemá tak početné zastoupení jako je tomu u zvěrných námětů. To se týká nejen tvorby plošné, ale i plastické, která nás v této kapitole bude zajímat především.

⁵⁶ [Srov.] LOMMEL, Andreas. *Pravěk a umění přírodních národů*. Praha: Artia, 1972.

⁵⁷ [Srov.] LOMMEL, Andreas. *Pravěk a umění přírodních národů*. Praha: Artia, 1972.

3.3. Primitivní umění

Stejně jako se pohled na mytologii měnil v souvislosti s vědeckými pokroky ve zkoumání člověka, docházelo i k proměnám vnímání „primitivního“ umění. Se stoupající vírou v důležitost prehistorické existence člověka, získala na hodnotě i díla „primitivních kultur“.

Pro označení určitého druhu uměleckých artefaktů je kromě pojmu primitivní umění používáno i synonym – umění přírodních národů, domorodé umění či kmenové umění. Charakterizovat všechny oblasti, které pod pojem primitivní umění spadají, není jednoznačné a v rámci snahy o dodržení rozsahu naší práce nemožné. Poněkud neodborně a alibisticky by se dalo říci, že primitivní umění je široký pojem, pod nímž si lze představit mnoho věcí.

Dle A. Lommela lze primitivním uměním nazvat jak umění prehistorické, o němž jsme hovořili v předchozí části, tak i umění společností žijících se zemědělstvím, z nichž se později vyvinuly významné starověké kultury. Rovněž je označením pro stále existující kultury, jejichž způsob života se může zdát ve srovnání s vyspělými civilizacemi prostý.⁵⁸

E. H. Gombrich označuje jako umění primitivních národů takové výtvarné artefakty, které produkovaly národy žijící v podobných podmínkách jako prehistoričtí lidé.⁵⁹

Josef Čapek se ve svém pojednání (*Umění přírodních národů*) pozastavuje nad termínem *primitivní* a nahrazuje jej ekvivalentem *přírodní*. Jako charakteristické znaky přírodního národa uvádí absenci dějin – státních i politických, rovněž v souvislosti s přírodními národy hovoří o neexistenci vědných systémů a v rozporu s novějšími poznatky tvrdí, že přírodní národy uvažují citově a místo rozumu uplatňují fantazii.

Také činí rozdíl mezi kulturami prehistorickými a kulturou přírodních národů, zejména kvůli jejich stáří, neboť umělecké výtvary přírodních národů jsou nepochybně mladší. Proto můžeme s J. Čapkem souhlasit, že umění přírodních národů představuje pomyslný bod, který má nejbližší počátkům lidské kultury, ale rozhodně s ním nemůže být totožný.⁶⁰

Podstatnou Čapkovou myšlenkou je snaha o neposuzování civilizace dle našich měřítek, ale snaha o porozumění samotné kultuře. (Koneckonců i v publikacích mladšího data, nežli je Čapkova kniha, se nehovoří o primitivním umění obecně, ale o umění jednotlivých geografických, potažmo etnologických celků.) Jako argument, uvádí

⁵⁸ [Srov.] LOMMEL, Andreas. *Pravěk a umění přírodních národů*. Praha: Artia, 1972. s. 10

⁵⁹ [Srov.] GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Odeon, 1992. s. 32

⁶⁰ [Srov.] ČAPEK, Josef. *Umění přírodních národů*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1949.

následující půvabné vyjádření, jež si dovolíme citovat: „Civilisace je kulturou v podstatě hmotnou, kultura je civilisací duchovou.“⁶¹

Proto tedy po vzoru Čapkově i my nyní upřeme svou pozornost na kulturu, konkrétně kulturu výtvarnou. Protože toto téma je velmi obsažné a rozsah práce omezený, dokážeme zmínit pouze některé obecné znaky, které jsou ve výtvarných artefaktech přírodních kultur skryty.

Mezi umělecké artefakty patřící k primitivnímu umění lze zahrnout širokou škálu předmětů – od nástrojů denní potřeby, zbraní a ošacení až k soškám zvířat, lidí a dalších děl.

Výběr těchto předmětů je určen prostředím, v němž dané kultury žijí. Jiné předměty vyrábějí například Inuité, kteří se živí lovem specifických zvířat, jinou podobu budou mít užité předměty usedlých zemědělských společností. Stejně různorodé je i použití materiálů, které odráží jejich dostupnost v daném prostředí.

Mnohé z uměleckých artefaktů takových kultur můžeme obdivovat pro sílu jejich výrazu, u mnohých z nich však nebudeme znát jejich funkci. Je však nepochybné, že všechny tyto předměty svou funkci měly. Zatímco nám tento účel může unikat, pro příslušníky stejného kmene je účel a funkce předmětů zřejmá.

Můžeme říci, že umění takových kultur je duchovně podložené, neboť předměty denní potřeby měly stejný praktický účel jako sochy či masky, které mohly plnit praktickou funkci při rituálu.

Důvod proč taková díla vznikala, vidí Čapek v magii, kterou vysvětluje jako snahu o netechnické působení na stav věcí, aby se docílilo jejich změny. Také ji ztotožňuje s počátkem umění a snahou o vytvoření předmětu umělého, který bude ve spojení s představami úspěšně působit na skutečnost a ovlivňovat lidské bytí. Umění vycházející z magie, mající duchovní význam, tedy bude překonávat snahu o pouhé zpodobení reality, ale bude mít hlubší smysl.⁶²

⁶¹ Tamtéž, s. 29

⁶² [Srov.] ČAPEK, Josef. *Umění přírodních národů*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1949.

3.4. Umělecké formy a výrazovost primitivního umění

I u popisu uměleckých sochařských forem v primitivním umění, vezmeme za vzor Čapkovy myšlenky. Shodneme se, že umělecká výrazovost je u uměleckých děl přírodních národů „velice ryzí a živá.“⁶³ Projevuje se značným citem pro sochařské formy, jednotlivé prvky dokáže zdůraznit a zostřít velmi výrazným způsobem.

Předmět je rozložen do specifických znaků, které jsou pak opětovně sestaveny do forem téměř až organických. „Primitiv“ dokáže užívat abstrahovaných forem s obdivuhodnou lehkostí, v sochách můžeme nalézt princip až geometrický, který je spojen v nečekanou vzájemnou vazbu.

Dalším podstatným znakem primitivního umění je formalismus. Formalismus je totožný s celkovou povahou tohoto umění – tedy s duchovními obsahy, které předznamenávají podobu umění. Proto takové umění může působit jako neměnné, utvářené stále stejným způsobem, neboť obsahy a formy se opakovaným používáním ustalují. Tímto procesem může docházet i k jejich schematizaci, zjednodušení.

Je snadno představitelné, že díla s takovým charakterem jsou opakována i v momentě, kdy se vytratí jejich náboženský obsah, a stanou se vyprázdněnými symboly.

⁶³ [Srov.] ČAPEK, Josef. *Umění přírodních národů*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1949.

4. Ozvěny primitivního umění v evropské kultuře a primitivistické tendence v evropském sochařství po roce 1900

Proč se primitivní umění po r. 1900 tak náhle ocitlo v hledáčku evropských umělců? Právě v tomto období byla umění přírodních národů přiznána estetická hodnota, zatímco v předchozích letech měly podobné artefakty status bizarního etnologického materiálu, načež se četné etnologické sbírky začaly těšit významnému zájmu umělců.

Co či kdo zavedl touhu k pochopení děl „divošského“ umění? Podle Čapka byl tímto hybatelem zřejmě Cézanne, který nabádal ke hledání geometrického principu v malbě a tvrdil, že všechny předměty si lze představit jako geometrické tvary: *„Všechno v přírodě se formuje na základě koule, kužele a válce a je potřeba naučit se malovat podle těchto zjednodušených tvarů.“*⁶⁴

Možná i Cézannova snaha o vytvoření nového členění prostoru navedla některé významné umělce k hledání takových forem, které nejsou tradičním perspektivním popisem skutečnosti, ale nabízejí nové možnosti konstrukce prostoru.

Výzkum nových možností práce s prostorem mohl vést směrem k sochařskému umění Afriky a Oceánie a takovým výtvarným artefaktům, na nichž se tento princip výrazně uplatňuje. Určující tedy nemusí být záliba v exotičnu, ale potřeba nalezení nových hledisek umožňujících vybočení z dosavadních tradic.⁶⁵

Můžeme tedy říci, že zásadní motivací pro příklon k primitivismu může být snaha o nalezení nových koncepcí a únik před vyčerpanou řecko-latinskou tradicí. Proto se náhle stává zajímavějším pojetí lidské postavy v duchu afrických dřevěných soch oproti klasické kontrapozici, která již nemá mnoho co nabídnout.

Zatímco řecký vynález kontrapozice umožnil podat lidské tělo v živoucí formě, která působila přirozeně, umění primitivů nabízelo jiná východiska. V primitivním umění nešlo o věrohodné zpodobení člověka, neboť jeho zobrazení mělo nadpřirozený význam. Proto si primitivní umělec mohl dovolit deformaci a výraznou nadsázku.

Proto se dřevěné africké sochy mohly nacházet v typickém postoji s pokrčenými koleny, proto nemusel být důraz věnován celkovému vzezření postavy, ale jejím

⁶⁴ CHÂTELET, Albert a Bernard Philippe GROSLIER. *Světové dějiny umění: malířství, sochařství, architektura, užité umění*. Praha: Cesta, 2004. s. 508

⁶⁵ ČAPEK, J. *Umění přírodních národů*

jednotlivým komponentům, které mohly být vyjádřením nadpřirozené síly. Stejně tak fyziognomie obličejů byla komponována zdůrazněnými prvky.⁶⁶

Nejde však pouze o zvláštní tvary, ale i o samotný řemeslný přístup k vytváření soch. Začíná se intenzivně prosazovat *taille directe* – přímý řez materiálem. Modelérský způsob práce vyžadující zhotovování pomocných modelů byl nahrazen prořezáváním a prosekáváním dřeva a kamene.⁶⁷

Ačkoli bylo mnoho progresivních sochařů před první světovou válkou ovlivněno tendencí k „primitivním“ inspiracím, není velkým překvapením, že každý k tomuto zdroji přistupoval odlišným způsobem.

Má-li být někdo „korunován“ jako průkopník primitivistické tendence zřejmě jím bude Paul Gauguin. Fascinace domorodou kulturou Tichomoří se odrážela i v jeho obrazech, ale náměty se symbolickým nádechem a především pokroková technika Gauguinovy malby nemá s domorodou kulturou příliš společného.

Zato Gauguinovo sochařské dílo má k primitivnímu umění mnohem blíže. V jeho tvorbě se objevují sochy polynéských božstev, stejně jako sedící modly, kterým přidává špičaté kanibalské zuby⁶⁸. Právě Gauguinovy modly jsou znovuobjevením tohoto typu objektu pro evropské umění a předznamenávají modly, fetiše a totemy, které jsou později využity surrealisty a americkým sochařstvím padesátých let.⁶⁹

Vliv primitivismu lze spatřit i v díle Pabla Picassa, který v něm hledá novou koncepci tvaru. Uchvácen jednoduchostí negerských masek a idolů, vytváří skulpturním způsobem drobné totemy ze dřeva. Ukázkou další práce, která již směřuje od primitivistických inspirací ke kubismu, je sloupovitá *Figura*, již vytvořil roku 1906. Tento vliv se projevuje i v jeho malířském díle, kterým je mj. nejznámější a první kubistický obraz *Slečny z Avignonu*, jejichž tváře připomínají právě africké masky.

Rovněž André Derain po vzoru primitivního umění vytváří z kamene zjednodušenou krychlovitou postavu člověka nazvanou *Žvýkající* (1907). Tato sedící postava s pokrčenými nohama, jejíž skloněnou hlavu kryjí spojené ruce, může být i výmluvnou ilustrací o tendenci k čistým tvarům a odvratu od modelérských praktik.

Sochařská díla Itala Žijícího ve Francii - Amedea Modiglianiho - inspirovaná uměním kmenů západní Afriky se vyznačují výrazným protažením, jímž dociluje elegantního tvaru. Tato jemná stylizace protažených tváří s úzkými nosy se výrazně

⁶⁶ DUBY, G., DAVAL, J. *Sculpture from antiquity to the present day*, s. 956 - 957

⁶⁷ RUHRBERG, Karl, WALTHER, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století: [malířství, skulptury a objekty, nová média, fotografie]*. Köln: Taschen, 2011., s. 420

⁶⁸ viz přílohy obr. 1

⁶⁹ Tamtéž, s. 421

projevila nejen v sochařském díle, jako je např.: *Hlava* z let 1911- 1912, ale i ve stylu jeho maleb.

Dalším z výrazných sochařů, u nichž lze pozorovat určité primitivistické tendence je umělec, který také působil v Paříži a je jím rodilý Rumun Constantin Brancusi. I on byl dobře seznámen s primitivním uměním, o čemž svědčí například socha *První krok*, již vytvořil roku 1913.

Brancusi ovšem jako mnozí další nečerpá pouze z primitivismu. V jeho tvorbě se se směřují africké vlivy s rumunskou lidovou tvorbou a velmi výrazně tíhne k jednoduchým čistým tvarům, které jsou protipólem kubistické tendence k lámání forem a mnohočetnému členění povrchu sochy.

Ukázkou jeho puristického přístupu může být socha nazvaná *Polibek* z roku 1912, která zároveň tvoří protiklad ke stejnojmennému Rodinovu sochařskému dílu. Snaha o zjednodušení tvaru však není tendencí k abstrakci, protože jak sám Brancusi říká: „*Prostota není cílem umění, ale k prostotě docházíme nutně tím, že se blížíme ke skutečnému smyslu věci.*“⁷⁰

Právě kvůli snaze o vystižení vnitřní reality se Brancusiho plastické vyjadřování projevuje prostými formami jako je kvádr, válec či jehlan a nejpodstatnější z těchto „pratvarů“ – ovoid. Vejčitý tvar se stal pro Brancusiho leitmotivem, který využil v mnoha dílech.

V mramorové *Spící Múze* z r. 1912 je tento tvar již zřetelně patrný – jen jemně modelované fyziognomické rysy tváře doplňují vejčitou hlavu. V *Počátku světa* na sebe tvar ovoidu váže představu kosmického vejce, z něhož v představách mnoha kultur vzešel celý svět.

O něco výrazněji se primitivismus podepsal v nepříliš rozsáhlém díle Henriho Gaudiera-Brzesky, který padl roku 1915 v 1. světové válce. Právě kvůli brzkému skonu se jeho dílo nemohlo významněji rozšířit a pozměnit formy příznačné pro primitivismus. Mezi jeho nejznámější sochařské počiny patří *Tanečnice z rudého kamene* (z r. 1913)⁷¹ a *Hieratická hlava* (z r. 1914). (popis artefaktů)

Za významného autora můžeme považovat i sira Jacoba Epsteina. Tento rodilý Američan, který se usadil v Anglii a často působil i v Paříži byl rovněž dobře obeznámen s primitivním uměním. Pro svá díla volí témata jako je sexualita či mateřství, což je dobře patrné na soše *Venuše* (1914)⁷² či *Postavě ženy* (1913).

⁷⁰ ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 42

⁷¹ viz přílohy Obr. 3

⁷² viz přílohy Obr. 4

Jeho vrcholné a rovněž nejznámější dílo *Vrtač kamene (1913)* již opouští primitivistické tendence a přibližuje se vortizismu – směru jež se rozvinul v Anglii a nesl v sobě prvky kubismu, futurismu, expresionismu a strojového umění.

4.1. Ozvěny primitivního umění v evropské kultuře a primitivistické tendence v evropském sochařství mezi světovými válkami

Období mezi světovými válkami je pro sochařské tendence Constantina Brancusiho charakteristické rozvíjením motivu ptáka. Vzdušná forma ptačího těla je nakonec uzavřena ve štíhlém vřetenu, jež připomíná ptačí pířko. (mj.: *Pták v prostoru*, r. 1928) Stejně jako další Brancusiho díla je toto téma opakovaně zpracováváno v různých materiálech.

Tento proces – používání různých materiálů - byl rovněž produktem snahy o zachycení esence věcí. Leštěná kovová hmota objektů nabývala leskem odhmotněného vzhledu. Slovy samotného umělce: „*Podle mého názoru musí skutečný tvar připomínat nekonečno. Povrchy musí vypadat tak, jako by pokračovaly stále dál, jako by z hmoty vzestupovaly do dokonalého a plného bytí.*“⁷³

Tato tendence je přítomna i v díle nazvaném *Nekonečný sloup*⁷⁴ vytvořeném r. 1937. Jednotlivé komponenty jsou nastavěny na sebe a tvoří tak nejen dojem nekonečna, ale rovněž připomínají „sloup světa“, který v představách mnohých kultur tvořil střed světa a spojoval zemi s nebem.

Stavění jednotlivých prvků nad sebe také může navozovat dojem sloupů předků, známých z primitivních kultur Afriky či Oceánie. Ačkoli Brancusiho dílo nepřejímá divoké tvary primitivního umění, i přesto se projevuje zvláštní silou, která připomíná mnohá mytická témata. Proto jsme věnovali jeho dílu značný prostor, i když jej stěží můžeme považovat za primitivistické.

Francie ovšem nebyla jediným centrem, v němž se výrazně projevil primitivismus. Ten byl rovněž přítomen i v dílech německých expresionistů sdružených ve spolku *Die Brücke*. Umělce představující spolek *Die Brücke* je možné považovat spíše za malíře, jejichž sochařská tvorba byla spíše okrajovou záležitostí, která neměla významný vliv na moderní sochařství. Přesto po sobě někteří z nich zanechali velké množství řezb ve dřevě – zejména Ernst Ludwig Kirchner.

⁷³ RUHRBERG, Karl, WALTHER, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]*. Köln: Taschen, 2011., s. 427

⁷⁴ viz přílohy Obr. 2

Jako příklady Kirchnerova díla můžeme uvést *Tančící ženu* (1908- 1912) nebo *Mužský akt* (kol 1923). Pro Kirchnera byly tyto řezby významné zejména kvůli technice, již je zpracovával – právě opěvovaným přímým řezem do materiálu. Jak se on sám vyjádřil: „...je požitek smyslů, když ze dřeva úder po úderu vyrůstá z kmene socha. V každém kmeni je skryta figura, člověk ji jen musí vyloupnout.“⁷⁵

Vytvářením soch s přídechem primitivismu se zabýval rovněž další člen této expresionistické skupiny Karl Schmidt-Rottluff. Inspirace primitivní kulturou jsou však míseny s prvky charakteristickými pro expresionismus a snahou o vyjádření myšlenek doby. Proto může socha Schmidta-Rottluffa *Dělník s čepicí* z r. 1920 stejnou měrou připomínat sedícího afrického náčelníka stejně jako válečného invalidu, jehož válka připravila o nohy.

Se vznikem a rozvojem dalších uměleckých stylů se výtvarná tvorba „tříští“ do velké šíře a vyzorovat kontinuální vývoj v čerpání primitivistických tendencí je již obtížnější. Přesto se stále dají u mnohých umělců odhalit formy, které na ně nějakým způsobem upomínají, i když rozhodně nechceme tvrdit, že u vybraných sochařů a jejich děl dochází jen a pouze k využívání primitivistických forem.

Jisté tendence by bylo možné odhalit v některých fázích tvůrčího období Jacquese Lipschitze, který skládá kubistické tvary navozující dojem pohybu. Postupně se od hledisek kubismu oprošťuje a rozkladem forem a jejich zdvojování dochází mj. k *Velké Postavě* (1926–1930), která svou státností a symetrickou abstrahovanou formou, kterou završuje plochá hlava, působí dojmem idolu zapomenutého božstva. I v jeho dalších dílech jsou sochařské formy rozvíjeny směrem k vytváření metamorfóz mezi člověkem, rostlinou a zvířetem. Příkladem mohou být i díla týkající se mateřství např.: *Matka s dítětem* (1930), která mají blízko k archetypickým obsahům.

4.2. Ozvěny primitivního umění v evropské kultuře a primitivistické tendence v evropském sochařství po 2. světové válce

Jistou inspiraci primitivním uměním by bylo možné přisoudit i surrealistickým objektům, u nichž se uplatňuje objektivní náhoda, která vnesením určité tenze z podvědomí na povrch, dokáže zasáhnout i do plánování a vizí řízených rozumem.

⁷⁵ RUHRBERG, Karl, WALTHER, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie]*. Köln: Taschen, 2011., s. 424

Jak obratně vyjádřil M. Schneckenburger, surrealističtí sochaři věřili tomu že: „*okolní svět je uchopitelný s virguli psychických vnitřních světů*“⁷⁶.

Ovšem hlubší inspiraci dily jiných kultur lze přisoudit spíše sochaři, který se vzdálil surrealistické skupině ve snaze o hledání dalších východisek v sochařství, což byl Max Ernst.

V souladu s naším úkolem můžeme za nejzajímavější práci Maxe Ernsta považovat soubor bytostí nesoucích znaky na pomezí zvířat a lidí, které vznikaly v letech 1934-1935, 1944, 1948, 1967⁷⁷. Jako nejznámější příklad Ernstovy zhmotnělé surrealistické vize, v níž se kromě mnoha symbolických odkazů odráží zjevná inspirace indiánskými maskami, je *Capricorne* (1948).

Originál toto monumentálního sousoší byl zhotoven z betonu a umístěn jako „strážce“ umělcova domu v arizonské krajině. Mohutné statické postavy působí dojmem dvojice vladařů sedících na trůně. Rohatá postava třímající hůl zastupuje postavu muže, kdežto subtilní polorybí postava je postavou ženskou.

Některé principy najdeme i u sochařů držících se biomorfních forem, hledajících tvarové prvky v přírodě. Proto respektují organické tvary, které tvoří analogii s růstem. Taková východiska již obsahuje Brancusiho dílo, v němž na sebe tvar ovoиду váže odkaz na zdroj veškerého života.

S uplatňováním organického přístupu k hmotě ve svých dílech nakládá celá řada sochařů, z těch nejznámějších se jedná např.: o Hanse Arpa. Díla Hanse Arpa obléhají organických kypících tvarů plynule přecházejí mezi světem minerálů, rostlin, zvířat i lidí, které jsou všechny skryty v jeho prostých hladce zaoblených skulpturách. Tyto proměnlivé tvary jako by ukryvaly veškerou podstatu bytí. Spíše tedy než tendence primitivistické by bylo možno mu připsat hledání jistých archetypů.

Další umělec, který ve svých dílech využíval organických tvarů, je anglický sochař Henry Moore. Do jeho repertoáru sochařských prvků se však vedle biomorfních zapojují rovněž další prvky, čerpané z mimoevropských kultur (Sumeru, Egypta, předkolumbovské Ameriky, Afriky a Oceánie.)⁷⁸ Kromě toho je zejména v jeho pozdějších dílech (monumentálních ležících figurách) patrná inspirace tvary kamenů, skal, stromů nebo kostí.

⁷⁶ RUHRBERG, Karl, WALTHER, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století: [malířství, skulptury a objekty, nová média, fotografie]*. Köln: Taschen, 2011., 463

⁷⁷ [Srov.] RUHRBERG, Karl, WALTHER, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století: [malířství, skulptury a objekty, nová média, fotografie]*. Köln: Taschen, 2011. s. 467

⁷⁸ [Srov.] RUHRBERG, Karl, WALTHER, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století: [malířství, skulptury a objekty, nová média, fotografie]*. Köln: Taschen, 2011. s. 482

Ačkoli Henry Moore jistě není posledním v celé řadě dalších sochařů, v jejichž dílech se objevují inspirace mimoevropským uměním, přesto přetrháme tuto nit, abychom ji mohli navázat trochu dále. V další pasáži se budeme zabírat dalším hledáním inspirace pro naši práci v postmoderních sochařských tendencích.

4.3. Ozvěny primitivního umění v evropské kultuře a primitivistické tendence v české postmoderně

Jako postmoderna nebo postmodernismus se zpravidla označují tendence (nejen) ve výtvarném umění spadající do poslední čtvrtiny 20. stol. Postmoderna je mnohoznačný termín, který označuje nejen absenci jednotných východisek nahrazených pluralismem, ale je i označením pro architekturu poloviny 70. let, do pol. let 80. tento termín charakterizoval rovněž různé proudy ve výtvarném umění a designu, které měly své zdroje v populární kultuře.⁷⁹

Důležitým tématem, kterému se postmoderní přístupy intenzivně věnují, je téma lidského těla, jeho vztah k prostoru, orientace na prožitky a vzpomínky. Principy, které tato témata provázejí, by bylo možné označit jako narativní, hravé a mířící k sebereflexi. Výtvarné vyjádření se snaží v plastice nalézt střed svého směřování, je metaforickým uchopením současnosti a často se v něm uplatňuje individuální mytologie.⁸⁰

Český postmodernismus je spjat zejména se členy skupiny Tvrdohlaví, která byla založena r. 1987 v pražském Obecním domě. Na zakládající listině byli podepsaní Jiří David, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Zdeněk Lhotský, Stefan Milkov, Petr Nikl, Jaroslav Róna, František Skála, Čestmír Suška a Václav Marhoul, (dnes filmový režisér producent), který nevystupoval jako výtvarník, ale jako organizační vedoucí skupiny.

Výtvarníci patřící do této skupiny neměli nějaká společná východiska nebo způsob vyjadřování, naopak se etablovali jako různé umělecké individuality, což nakonec vedlo k rozpadu skupiny. Navíc tlaky ze strany Svazu českých výtvarných umělců na umělecké aktivity a možnosti výtvarného vyjadřování, které byly hlavní motivací k ustavení Tvrdohlavých, zmizely s pádem komunistického režimu v roce

⁷⁹ [Srov.] DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. Praha: Slovart, 2002

⁸⁰ [Srov.] BADALÍKOVÁ, Olga. *Zvíře v současné prostorové tvorbě*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014.

1989. Skupina byla rozpuštěna v roce 1991 po úspěšné společné výstavě v Městské knihovně Národní galerie.⁸¹

Větší pozornost v následujících řádkách věnujeme třem osobnostem sdruženým v rámci této skupiny. Změříme se na některá díla Jaroslava Róny, Stefana Milkova a Michala Gabriela.

Jaroslav Róna se narodil 27. 4. 1957 v Praze. Vystudoval Střední odbornou školu výtvarnou v Praze (1975-1978) a u profesora Libenského na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze (1978-1984). Kromě sochařství se věnuje rovněž malbě, keramické a sklářské tvorbě, scénografii a tvorbě vitráží a mozaik.

V plastice i malbě uplatňoval kubistické chápání hmoty i prostoru. V 90. letech vystřídaly prvky mašínismu kubistické tvarosloví, (např.: díla *Konquistador* (1990), *Mašínista* (1990). Narativní témata jsou na čas nahrazeny nezobrazivými reliéfy (*Ostrovy*, 1990), které reagují na artificialismus. Od 2. pol. 90. let se vrací zpět k epickým tématům. Při tvorbě plastik nejčastěji používá bronz, keramiku a cín, ačkoli např.: na parodicky pojatých plastikách *Velký pes* a *Malý pes* využil foukané sklo a deskové sklo založené do olova. V jeho ikonografii je zastoupeno spojení kolektivních a individuálních mýtů, stejně jako aktuálních a klasických témat.⁸²

Protože nás v rámci tématu kromě *Metamorfóz člověka ve zvíře* rovněž zajímá interakce objektu s prostředím, zkusíme blíže prozkoumat začlenění některých sochařských děl z produkce Jaroslava Róny do prostoru.

Jednou z prací je rozměrná socha nesoucí název *Oskar* (1991)⁸³, která je vyrobena z pálené hlíny a v současnosti je umístěna v Praze na Jižním městě v Roztylech. Rozšklebená tlama bytosti na pomezí psa a žáby spíše než mytologickou obludu připomíná obrovskou dětskou hračku a působí komicky. Plastika je umístěna uvnitř bloku panelových domů blízko dětského hřiště, které by nás mohlo opravňovat k domněnce o konotacích mezi sochou a hračkou. *Oskar* jako „strážce dětského hřiště“ je sestaven z jednotlivých keramických segmentů, které připomínají stavební dílce, z nichž jsou postaveny domy kolem.

Zajímavým protikladem skládání prvků (u *Oskara*) je koncepce *Velké žáby* (2013)⁸⁴, jejíž celistvé hmotné tělo vytesané z jednoho kusu žuly a stylizovaná jednoduchá forma upomíná na monumentálnost prehistorických menhirů. Žába, které mnohé národy přisuzují souvislost s plodností, vzhlíží nehnutě směrem vzhůru, jako

⁸¹ VOLF, Petr. *Návrat Tvrdohlavých* [online]. [cit 2016-04-16] Dostupné z: <http://www.tvrdohlavi.cz/>

⁸² [Srov.] MALÁ, Alena (ed.). *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců, 1950-2002*. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 2004., s. 37

⁸³ viz přílohy Obr. 5

⁸⁴ viz přílohy Obr. 6

odkaz na idoly dávných kultur. Tato plastika je umístěna v obci Roblín a stejně jako Oskar v blízkosti dětského hřiště. „Zasazena“ v trávníku bez viditelného soklu splývá s okolní zelení a tvoří nerušený „přírodní“ celek.

Z hlediska umístění je zajímavou plastikou i *Dítě z Marsu*. Tato plastika vytvořená v roce 2003 byla vyhovena ve dvou odlitcích z bronzu. Jeden z nich je umístěn v pražském parku Hadovka, druhý shlíží na svět z vrcholku Ještědu. Tato poměrně rozměrná socha (88 x 108,5 x v. 170 cm) je umístěná pod televizním vysílačem na vyvýšeném místě, které mezi skalami působí přirozeně. Celkový vzhled plastiky, která vzbuzuje dojem ztraceného dítěte, které si pěstičkami otírá oči, dostává umístěním na nejvyšším bodu okolní krajiny další rozměr. I běžný smrtelník se velké výšce může cítit proti nezměrnosti krajiny pod sebou nepatrný a ztracený, natož potom návštěvník z jiné planety.

Stefan Milkov se narodil 9. 3. 1955 v Bohumíně. Studoval na Střední uměleckoprůmyslové škole v Uherském Hradišti a sochařství na Vysoké uměleckoprůmyslové škole v Praze (1976-1982). Pracuje se dřevem, kovem, pálenou hlínou i dalšími materiály. Zdrojem námětů je pro S. Milkova křesťanská ikonografie a pohanská mytologie, s nimiž se mísí jeho vlastní symbolické představy. Jeho díla jsou prodchnuta představami rituálů přírodních národů, démonických zjevení i groteskního humoru.⁸⁵

Velmi častým námětem autora jsou okřídlené bytosti a mezi nimi i andělé. Toto téma autor zpracovává v různých materiálech a podobách. Jejich forma bývá většinou abstrahovaná, štíhlé tvary těl a ostrost křídel tvoří kontrast proti hmotné kulovité hlavě. Příkladem může být *Opilý anděl*⁸⁶ vytvořený ze dřeva na sympoziu v Mikulově roku 1996 (viz obr.), který byl poté, co dřevo začalo podléhat zkáze odlit do bronzu v roce 2010.

Zcela jistě ne náhodou stojí celá skulptura na „šikmé ploše“, kterou tvoří na koso seříznutý sokl. Nohy anděla - jedna pokrčená a druhá skrčená - hledají ztracenou stabilitu stejně jako mírně zakloněný trup a skleslá hlava. Ostrá špičatá křídla trojúhelníkových tvarů míří k obloze. Bronzová realizace sochy bohužel nejspíš stále nemá stálé umístění, které by nám umožnilo posoudit její souvztažnost s prostorem. Přesto by jistě vzhledem k tématu nebylo těžké si ji představit jako součást města a jeho nočního života.

⁸⁵ [Srov.] MALÁ, Alena (ed.). *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců, 1950-2002*. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 2002., s. 315

⁸⁶ viz přílohy Obr. 7

I když by se v jistém směru mohlo zdát zpodobení podnapilé andělské bytosti v jistém smyslu komické, autor tomuto dílu přisoudil i závažnější význam, neboť ji dedikoval umělcům 20. a 21. stol., kterým se užívání alkoholu a drog stalo osudným. Jejich jména jsou vyryta na zadní straně jednoho andělova křídla.

K jistým archetypickým přesahům by se mohla vztahovat i spíše drobnější i bronzová plastika *Anděl a vejce* z roku 2010. Postava anděla je tvořena oblejšími a méně radikálními tvary, než je tomu u Opilého anděla.

Michal Gabriel se narodil 25. 2. 1960 v Praze. Studoval na SUPŠ v Praze obor řezbářství (1978-1982), poté absolvoval sochařství na Akademii výtvarných umění v Praze u J. Hány (1982-1987). V jeho tvorbě jsou početně zastoupena zoomorfni a antropomorfni témata. Bestie a bájná zvířata reprezentují zapomenuté světy. V raných dílech autora se výrazně projevuje obdiv k umění Starého Egypta a Předního Východu. Z materiálů je využito dřevo, keramika, bronz, ale rovněž používá často umělých hmot (laminát, pryskyřice). Umělecké artefakty Michala Gabriela se rovněž vyznačují jasnými barvami. Od Počátku 90. let se autor zaměřuje na abstrahované monumentálně cítěné plastiky.⁸⁷

Zajímavá, z hlediska prezentování autorovy individuální mytologie, jsou již raná díla, plastiky polozvířat a „pololidí“ realizované v bronzu např.: *Ptakočlověk* (1985), *Kočka* (1985) a v barevném laminátu např.: *Pták* (1987).

Pro interpretaci vztahu objektu a prostoru a jsme se zaměřili na několik děl určených do veřejného prostoru, které mají i společný námět autorova oblíbeného zvířete – koně.

Snad první realizovanou veřejnou zakázkou je socha Pegas (1992)⁸⁸, vytvořená z bronzu a betonu, umístěná na sídlišti Nový Barrandov v Praze. V bronzovém Pegasovi se snoubí různorodé prvky. Obsahuje v sobě něco z koně, jeho křídla působí spíše dojmem křídel letadla a výrazně protažená hlava připomíná hlavu ještěří. Ještěří vzezření hlavy by se mohlo týkat Pegasova původu, neboť dle řecké mytologie Pegas vyskočil z těla Medúzy, po té, co jí bájný hrdina Théseus srazil hlavu. Vzhledem k tomu, že je tato plastika umístěna nedaleko filmových ateliérů, bylo by možné považovat postavu Pegasa za alegorii umělecké inspirace.

Další zajímavou sochařskou realizací jsou tři bronzové plastiky koní na náměstí v Dejvicích na Praze 6, kde tato sochařská díla tvoří součást vodní kaskády. Sochy jsou provedeny v bronzu a jejich výška v kohoutku činí 145cm. Autor odůvodňuje

⁸⁷ [Srov.] MALÝ, Zbyšek (ed.). *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců, 1950-1998*. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 1998, s. 318 - 319

⁸⁸ viz přílohy Obr. 8

téma plastik koní v městském prostoru tím, že ještě v nedávné minulosti byli koně jeho součástí. Avšak spíše než „znovuvrácení zmizelého“ sochy dohromady s vodním prvkem působí jako zjevení z jiného světa. Volně jdoucí koně, z nichž jeden dokonce „opustil“ sokl, spíše ponoukají k představě osvobození, úniku a oddělení od běžného uspěchaného ruchu města.

Poznatky čerpané v teoretické části zúročíme ve výsledném objektu, postavě zvířete – krkavce. Koncept tohoto objektu v sobě nebude zahrnovat pouze symbolické hodnoty, které spojují krkavce s jeho mýtickou úlohou tvůrce světa, ale zároveň by se objekt měl stát součástí prostředí, které bude tvořit vlastní mýtus.

II. Praktická část

5. Hledání možností vyjádření konceptu pro autorskou realizaci

5.1. Prostor jako důležitá součást konceptu

Vzhledem ke skutečnosti, že součástí plánu realizace objektu je umístění v konkrétním prostředí, k němuž bude mít výsledný artefakt nějaký vztah, měla by tato část práce vést k přiblížení místa, kde by se objekt měl nalézat.

Jako toto místo byl zvolen poměrně rozlehlý park Stromovka nacházející se v Českých Budějovicích. Park Stromovka je vzhledem ke své lokalizaci (nedaleko centra města) oblíbenou odpočinkovou zónou obyvatel.⁸⁹

Jako konkrétní umístění v rámci tohoto rozlehlého parku, kde by se měl výsledný artefakt nalézat, byla zvolena blízkost vodní nádrže nazývané Bagr. Důvodem volby tohoto místa není pouze obecná inklinace autorky této práce k vodnímu prvku jako takovému, i když jej nelze zcela zastříť. Ostrov v této nádrži, kde by objekt mohl být umístěn, by se mohl stát symbolem vlastního uzavřeného světa odděleného od okolí. Ostrov obklopený vodním prvkem může rovněž upomínat k některým mýtům o stvoření světa. Zůstaneme-li u symbolů, je voda prvem, z něhož vzešel život a například v kosmologických představách Inuitů je i vstupem do zasněžené říše.

Zároveň tato vodní plocha poměrně přesně zachycuje celou duši parku Stromovka. Bagr vznikl vlastně jaksí omylem, když se cca v roce 1955 jámy po těžení štěrkopísku zaplnily vodou. V dalších letech se pak Bagr stal oblíbenou destinací pro letní osvěžení. Ovšem již kolem roku 1969 se v tomto jezeře začalo usazovat bahno a kazit voda. Jako ideální řešení pro revitalizaci této nádrže se zřejmě zdálo být poskytnutí „betonového pláštíku“, ačkoli nemůžeme uvést, kdy přesně k této proměně došlo.⁹⁰

Jak je patrné z obrazových příloh tohoto místa, zřejmě bylo účelem z vodní nádrže Bagr vytvořit plovárnu. To se však (ať už je na vině cokoli nebo kdokoli) nepodařilo. V současné době tato nádrž oplývá pozvolna zvětrávajícími „betonovými

⁸⁹ Park Stromovka byl rovněž asi do roku 1998 dějištěm sochařských symposií. Některé objekty v parku ještě stojí, i když bohužel valná většina již nenávratně podlehla zkáze, byla odstraněna nebo z nich zbyla torza.

⁹⁰ SCHINKO, J. *Rybník Bagr vznikl ve Stromovce navzdory plánům*. [online]. [cit. 2016-04-20]. Dostupné z: http://ceskobudejovicky.denik.cz/zpravy_region/rybnik-bagr-vznikl-ve-stromovce-navzdory-planum-20120413.html

podivnostmi“ a zamýšlený účel připomínají už jen zabudované tyče a vydlážděné polokruhy, které mohou pouze vzbuzovat představu sprch a brouzdališť.

V kontextu s anglickým parkem, který tuto nádrž obklopuje, tudíž dochází k jistému rozporu mezi přírodně působícím (ačkoli uměle vybudovaným) parkem a vodní plochou sevřenou v betonovém korzetu.

Při dalších úvahách, nevyhnutelně spojených s tímto prostředím však nakonec nechápeme a nechceme chápat současnou podobu této vodní nádrže jako střet civilizace s přírodou. Při pohledu na zdánlivě umělé a násilné prvky, které prorůstá bující vegetace, na vodu, která svým erozním působením dělá ze zdánlivě pevného a nezdolného betonu písek a na množství ptactva, které svým počtem jistě předčí lidské návštěvníky, spíše nutně docházíme k přesvědčení, že si přírodní prvky zkrátka berou zpět místo, z něhož byly na čas odstraněny.

Nedokončený koncept koupaliště tak navozuje dojem trochu opuštěného světa, který se samovolně proměňuje v něco jiného.

5.2. Myšlenková koncepce námětu proměny člověka v krkavce

Tato práce směřuje k výtvarnému vyjádření přeměny člověka ve zvíře. Tuto proměnu jak již snad vyplynulo z teoretické části, se snažíme najít v pojetí proměny člověka v ptáka, konkrétně ptáka krkavcovitého. Následující řádky by tak měly shrnout a přiblížit myšlenkový obsah konceptu díla.

Jedna z prvních věcí, která přijde v souvislosti s ptactvem na mysl je jistě jejich schopnost létat. Snad každý člověk nejspíš někdy přemýšlel, jaké by bylo příjemné se umět vznášet nad zemí stejně jako ptáci. A jistě mnohý člověk měl někdy sen, v němž byl takovou schopností obdařen. Motiv letu je koneckonců přítomný i v mnohých mýtech a legendách, které nám poskytly impulz k čerpání z mýtických témat a hledání jejich smyslu.

Představa schopnosti létat vyvolává pocit zbavení se tíže a v jistém smyslu i překonání lidského údělu pevně spojeného s životem v našem světě. Let je možné chápat i v přeneseném významu jako schopnost pochopit tajné věci – odhalovat skryté pravdy. Pták má rovněž spojitost i s představou duše, která po smrti opouští tělo v ptačí podobě. Spojení představy duše, opeřence a létání je poměrně významné v rámci symbolických představ různých kultur a stejným způsobem tyto významové odstíny obohacují symbolický obsah i této koncepce.

Ptáci byli zvoleni i z toho důvodu, že ptactvo tvoří asi nejpočetnější skupinu zástupců fauny obývajících městské parky a rozlehlá Stromovka v tomto případě netvoří výjimku. Co se týče „opeřených obyvatel“ parků v Českých Budějovicích asi nejvýraznějšími jsou právě zástupci čeledi krkavcovitých⁹¹. Tito společenští a hluční ptáci, kteří si s oblibou vzájemně kradou materiál na stavbu hnízd, v sobě mají cosi, co se snoubí s ruchem města a jeho obyvateli.

Krkavcovití ptáci však mají ještě více speciálních vlastností, které jim propůjčují jakousi analogii s lidmi. Jsou totiž na ptačí poměry i velice inteligentní. Jsou schopni používat jednoduché nástroje a sami od sebe zvládají řešit problémy, které vyžadují určitou představivost. Není složité na internetových stránkách objevit videozáznamy, na nichž krkavcovití dokazují tyto schopnosti.

Například vrány, které pomocí mince a klování do tlačítka dokážou získat obsah zásobníku na krmení či řešit problém, jak se pomocí různých délek klacíků dostat k chutnému soustu. I ve městě je možné pozorovat havrany, kteří shazují tvrdé skořápky pod kola vozů, což by nebylo tak zvláštní, kdyby tyto postupy nepraktikovali na přechodu pro chodce a jádra zbavená tvrdých slupek nesbírali zrovna, když na přechodu svítí zelená. Krkavcovití jsou rovněž dobře známi svou schopností imitovat zvuky, lidskou řeč nevyjímaje.

Výsledný výtvarný objekt tak v sobě neobsahuje jen symbolické hodnoty, které spojují krkavce s jeho mýtickým údělem proměnitele světa, ale částečně může být i poctou krkavcům jako fascinujícímu živočišnému druhu.

V proměně člověka v krkavce by se rovněž měla odrážet interakce s prostředím, kdy krkavec nahrazuje člověka na místě, které člověk původně vyhradil pro své potřeby. Stejně jako jsme v případě úvah o genu loci ve Stromovce uvažovali o proměnách daného prostředí „znovupohlcovaného“ živou přírodou, měl by objekt zachycující proměnu člověka ve zvíře rovněž reflektovat tuto skutečnost.

5.3. Hledání formálních znaků ve fyzické podobě objektu

Formální stránka finálního objektu postupně krystalizovala za přispění kreseb, jejichž fotografie jsou součástí obrazové přílohy. V prvotních kresbách byl brán zřetel zejména na studie dílčích znaků ptáků a artefaktů vlastních kulturám Severní Ameriky. Při

⁹¹ Hnízdní kolonie černých opeřenců v Českých Budějovicích však nepatří krkavcům velkým, ale havranům polním, v jejichž společnosti se často vyskytují i kavky obecné.

pokračující snaze o zachycení procesu proměny se představa poněkud obsesivně upnula k sedícím postavám, jejichž lidské vzezření postupně prostupují prvky ptačího těla – zobák, křídla a pařáty.

Při zkoumání těchto znaků se rovněž zrodila myšlenka otiskování stop lidských a ptačích chodidel. Reakcí na tento nápad je několik prací rovněž zahrnutých v obrazových přílohách, kde je zdokumentováno otiskování chodidel a „proměňování“ otisků ve stopy ptačí.

Vzhledem ke zvážení potenciálu objektu, který by lépe odpovídal našim záměrům, byla pozornost dále soustředěna na figurální prvky. Postupná snaha o zvýšení dramatickosti kresby pomocí svižných „drátovitých“ tahů, nás dovedla k realizaci objektů zhotovených právě z drátěného materiálu.

Samotný drátěný materiál lesklým povrchem poskytuje dojem něčeho lehkého, odhmotněného. Jeho omotáváním a kroucením vznikají zajímavé duté tvary, které umožňují proudícímu světlu vrhat stíny a proměnlivé siluety. Záměrně nedbale omotaná drátěná konstrukce má navozovat dojem změny, neklidu a pohybu.

Prostorové skici, na nichž byly dále rozvíjeny kompoziční možnosti, tak získaly podobu tří vzájemně spojených postav na pomezí ptáků a lidí zachycujících různou fázi proměny.

5.4. Využití poznatků pro pedagogickou praxi

Zpracované téma dotýkající se různých aspektů mýtu, z hledisek společenských, literárních a v neposlední řadě výtvarných, zahrnuje poměrně široké spektrum různých námětů, které by mohly najít své využití v pedagogické praxi nejen v hodinách výtvarné výchovy. Vzhledem k současným tendencím ve školním vzdělávání a výchově k propojování poznatků v rámci různých předmětů, můžeme v této diplomové práci najít podněty, které by mohly najít využití i v projektové výuce.

S využitím některých souvztažností, s nimiž tato práce zachází, by bylo možné postihnout i některá průřezová témata zaštiťovaná rámcovým vzdělávacím programem. Lze například pracovat s přesahem do environmentální výchovy stejně jako prostřednictvím příběhů a přibližováním výtvarné kultury jiných národů skrze výtvarné zážitky zasahovat do výchovy multikulturní.

Poněvadž studijním oborem autorky práce je výtvarná výchova v kombinaci s českým jazykem, asi není velkým překvapením, že jako jeden z možných potenciálů

této práce spatřuje v propojení literární výchovy a výtvarné tvorby. Námět vycházející z mýtických příběhů tak nemusí rozvíjet jenom žakovu tvořivost, ale i jeho schopnost porozumět textu.

Variace námětů z mýtů a výtvarného umění jiných kultur již autorka práce použila v některých lekcích volnočasového výtvarného kroužku ve skupině dětí (6-12 let) a většinou v jejich rámci vznikly zajímavé práce a zúčastněné (nebo alespoň jejich většinu) zaujaly. Výslednými artefakty takových činností byly např.: ilustrace k australské pohádce vytvořené malováním prsty, kresebné bludiště pro mýtického Minotaura⁹² nebo kaširované „africké“ masky.

⁹² I když část dětí zaujatá příběhem dala přednost zpodobení samotného mýtického netvora

Závěr

Mýtické příběhy lze v celku považovat za bizarní a nevyčerpatelný zdroj pobavení, úžasu či dokonce děsu, které dokáží u recipienta vyvolat. Je dost dobře možné, že mnohé z nich jsou příliš nezvyklé a vzdálené způsobu chápání moderního Evropana, přesto, či možná právě proto, však stále mohou vzbuzovat zájem a podněcovat k hledání odpovědí na nejrůznější otázky: Jaká je vlastně funkce takových příběhů a v čem spočívá jejich mytologická podstata? V jakých aspektech může mytologie zasahovat do kultury společností, jimž jsou takové příběhy vlastní? Ovlivňují mýty nějakým způsobem i člověka v moderním světě? Může být mytologie něčím víc, než jen významným inspiračním zdrojem pro umění?

Ve snaze odpovědět na tyto otázky jsme se v teoretické části této práce pokusili stručně prozkoumat reflexi a kritiku mýtů v průběhu historie od antiky až k východiskům psychoanalytickým, strukturalistickým a symbolicko antropologickým. Na základě tohoto výčtu jsme nastínili tři aspekty, jejichž účelem bylo zprostředkovat možnosti toho, jak mohou mýty projevovat vliv na společnost. Druhá kapitola teoretické části poddhalila téma mýtů v literatuře a mýtických vyprávění týkajících se proměny člověka ve zvíře – v ptáka, krkavce. V této kapitole jsme se rovněž krátce pozastavili nad symbolikou krkavcovitých ptáků. Třetí kapitola byla krátkou exkurzí do světa prehistorického a primitivního umění, v němž jsme naznačili jeho pravděpodobnou souvislost s mýtickými představami. V kapitole čtvrté se v tvorbě některých sochařů snažíme objevit inspirace primitivním uměním a rovněž pátráme po interakcích mezi sochařským dílem a jeho prostředím. Obsah teoretické části je pak zužitkován při hledání východisek pro koncept, který je součástí praktické části.

Praktická část byla věnována tvorbě odlehčených drátěných objektů vážících se k tématu proměny člověka v ptáka a jejich začlenění do prostředí. Ačkoli tato práce obecně směřuje spíše k vlastnímu výtvarnému prožitku, navázanému na dané téma, přesto praktická část naznačuje i možnosti využití získaného materiálu v pedagogické praxi, zejména z hlediska námětu.

Seznam použitých zdrojů

Seznam literatury

BADALÍKOVÁ, Olga. *Zvíře v současné prostorové tvorbě*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. ISBN 978-80-244-4007-1.

BOUZEK, Jan a Zdeněk KRATOCHVÍL. *Od mýtu k logu*. Praha: Herrmann & synové, 1994.

BRINGHURST, Robert a Bill REID. *The Raven Steals the Light*. Vancouver: Douglas & McIntyre, 1984. ISBN 0295975245.

CITA, Stanislav, Josef KANDERT a Monika VOSKOVÁ. *Mytologie ilustrovaný průvodce světovými mýty a legendami*. Bratislava: Perfekt, 2006 ISBN 80-8046-333-6

ČAPEK, Josef. *Umění přírodních národů*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1949.

DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 2. vyd. Praha: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-731-8.

DUBY, J. a J. DAVAL. *Sculpture from antiquity to the present day*. Taschen: Köln 2002. ISBN 3-8228-1662-0

ELIADE, Mircea. *Mýty, sny a mystéria*. Praha: Oikoymenh, 1998. Oikúmené. ISBN 80-86005-63-1.

ELIADE, Mircea. *Obrazy a symboly: esej o magicko-náboženských symbolech*. Vyd. 1. Překlad Barbora Antonová. Brno: Computer Press, 2004.

GEERTZ, Clifford. *Interpretace kultur: vybrané eseje*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2000. Studie (Sociologické nakladatelství). ISBN 80-85850-89-3.

GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997. ISBN 80-204-0685-9.

CHÂTELET, Albert a Bernard Philippe GROSLIER. *Světové dějiny umění: malířství, sochařství, architektura, užité umění*. Praha: Cesta, 2004. ISBN 80-7181-936-0.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Myšlení přírodních národů*. Vyd. 2. (v Dauphinu 1.). Liberec: Dauphin, 1996. Ethnos (Dauphin). ISBN 80-901842-9-4.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Strukturální antropologie*. Praha: Argo, 2007. Capricorn (Argo). ISBN 80-7203-713-7.

LEWIS-WILLIAMS, J. David. *Mysl v jeskyni: vědomí a původ umění*. Praha: Academia, 2007. Galileo. ISBN 978-80-200-1518-1.

LOMMEL, Andreas. *Pravěk a umění přírodních národů*. Praha: Artia, 1972. ISBN 37-007-72

- MALÁ, Alena (ed.). *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců. 1950-2002.* Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 2002. ISBN: 80-86171-13-2
- MALÁ, Alena (ed.). *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců, 1950-2004.* Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 2004. ISBN: 80-86171-19-1
- MALÝ, Zbyšek (ed.). *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců, 1950-1998.* Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 1998. ISBN: 80-86171-02-7
- MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu.* Praha: Odeon, 1989. Ars. ISBN 80-207-0804-9.
- MORAVCOVÁ, Martina a Markéta NOVÁ. *O muži, který šel za Sluncem: legendy severoamerických Indiánů.* Praha: Argo, 1996. 80-7203-042-6
- PIJOAN, José. *Dějiny umění I.* Praha: Odeon, 1977.
- PUHVEL, Jaan. *Srovnávací mytologie.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. 80-7106-177-8
- RASMUSSEN, Knud. *Grónské mýty a pověsti.* Překlad Viola Somogyi, Zdeněk Lyčka. Ilustrace Martin Velíšek. Praha: Argo, 1998. ISBN 80-7203-080-9.
- RUHRBERG, Karl, WALTHER, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století: [malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie].* V Praze: Slovart, 2011. ISBN 978-80-7391-572-8.
- SAUNDERS, Nicholas J. *Mytická síla zvířat.* Praha: Knižní klub, 1996. Magie, tradice, současnost. ISBN 80-85809-47-8.
- VLČKOVÁ, Jitka. *Encyklopedie keltské mytologie.* Praha: Libri, 2002. ISBN 80-7277-066-7.
- ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem.* Praha: Mladá fronta, 1967.

Seznam elektronických zdrojů

- SCHINKO, Jan. *Rybník Bagr vznikl ve Stromovce navzdory plánům.* [online]. [cit. 2016-04-20]. Dostupné z: http://ceskobudejovicky.denik.cz/zpravy_region/rybnik-bagr-vznikl-ve-stromovce-navzdory-planum-20120413.html
- VOLF, Petr. *Návrat Tvrdohlavých* [online]. [cit. 2016-04-16]. Dostupné z: <http://www.tvrdohlavi.cz/>
- SWANTON, John Reed. *Tlingit myths and texts.* Washington: Govt. print. off., 1909. Bulletin (Smithsonian Institution. bureau of American Ethnology), 39.

Seznam příloh

Přílohy I.	Reprodukce vybraných děl teoretické části.....	58
	Obr 1 – Modla s mušlí – Paul Gauguin	
	Obr. 2 – Nekonečný sloup – Constantin Brancusi	
	Obr. 3 Tanečnice z červeného kamene - Henri Gaudier – Brzeska	
	Obr. 4 Venuše - Jacob Epstein	
	Obr. 5 Oskar – Jaroslav Róna	
	Obr. 6 Velká žába – Jaroslav Róna	
	Obr. 7 Opilý anděl – Stefan Milkov	
	Obr. 8 Pegas – Michal Gabriel	
Přílohy II	Fotodokumentace praktické části - kresebné studie.....	60
	Obr. 9 Kresebná studie indiánské masky krkavce (podle fotografické reprodukce)	
	Obr. 10 Kresebná studie indiánského chrastítka s námětem krkavce (podle fotografické reprodukce)	
	Obr. 11. Studie ptačí lebky	
	Obr. 12. Studie ptačí lebky	
	Obr. 13. Studie krkavčí hlavy (suchý pastel)	
	Obr. 14. Studie krkavce (suchý pastel)	
	Obr. 15 Studie havrana	
	Obr. 16 Studie ptačích pařátků	
	Obr. 17. Studie lidského chodidla	
Přílohy III.	Fotodokumentace „proměny“ stop.....	63
	Obr. 18. Nanášení barvy na chodidlo	
	Obr. 19 Otisknutí chodidla na papír	
	Obr. 20 Lidské stopy	
	Obr. 21 „Proměna“ lidských stop v ptačí	
Přílohy IV.	Návrhové skici.....	64
	Obr. 22 Sedící figura	
	Obr. 23. Figura se proměňuje	
	Obr. 24. Člověk proměněný v ptáka	
	Obr. 25 Řešení kompozice metamorfózy I.	
	Obr. 26. Řešení kompozice metamorfózy II.	
	Obr. 27. Řešení kompozice metamorfózy III.	

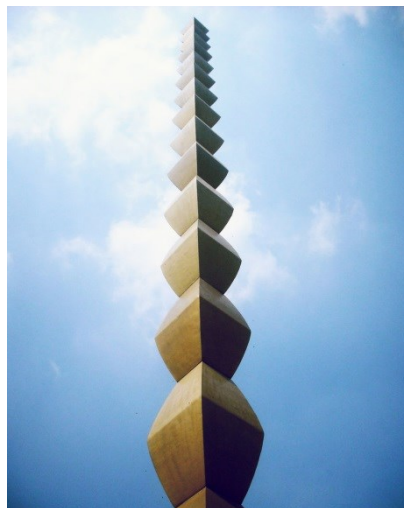
Přílohy V.	Prostorové modely.....	65
	Obr. 28. Sedící figura	
	Obr. 29. Figura se proměňuje	
	Obr. 30. Člověk proměněný v ptáka	
	Obr. 31. Řešení kompozice metamorfózy I.	
	Obr. 32. Řešení kompozice metamorfózy II.	
	Obr. 33. Řešení kompozice metamorfózy III.	
	Obr. 34. Řešení kompozice metamorfózy IV.	
Přílohy VI.	Vizualizace objektu v exteriéru.....	69
	Obr. 34 objekt v exteriéru	
	Obr. 35 silueta objektu v exteriéru	

Přílohy

I. Reprodukce vybraných děl teoretické části



Obr. 1 Modla s mušlí - Gauguin



Obr. 2 Nekonečný sloup - Brancusi



Obr. 3 tanečnice z červeného kamene - Gaudier – Brzeska



Obr. 4 Venuše - Epstein



Obr. 5 Oskar - Róna



Obr. 6 Velká žába - Róna



Obr. 7 Opilý anděl - Milkov



Obr. 8 Pegas - Gabriel

II. Fotodokumentace praktické části - kresebné studie



Obr. 9 Maska krkavce 1



Obr: 10 Chrastítko s krkavcem



Obr. 11 Ptačí lebka



Obr. 12 Ptačí lebka 2



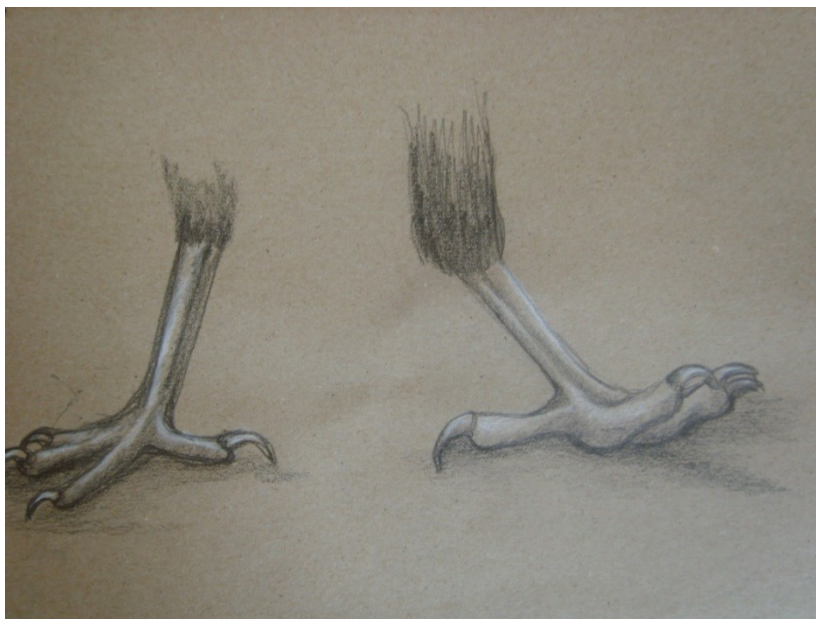
Obr. 13 Hlava krkavce - suchý pastel



Obr. 14 Krkavec - suchý pastel



Obr.15 Havran



Obr. 16 ptačí pařátky



Obr. 17 studie nohy

III. Fotodokumentace „proměny“ stop



Obr. 18 nanášení barvy



Obr. 19 otiskování stopy



Obr. 20 stopy člověka



Obr. 21 proměna

II. Návrhové skici



Obr. 22 sedící postava



Obr. 23 postava se mění



Obr. 24 ptakočlověk



Obr. 25 metamorfóza



Obr. 26 metamorfóza



Obr. 27 metamorfóza

IV. Prostorové modely – metamorfóza



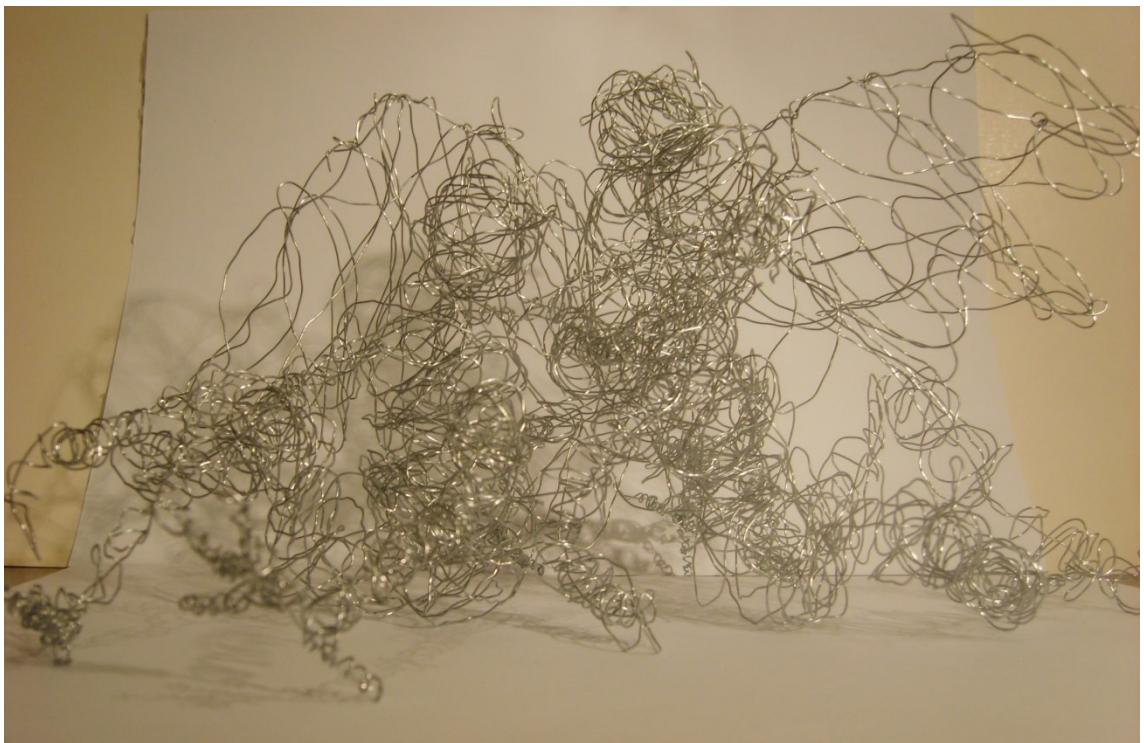
Obr. 28



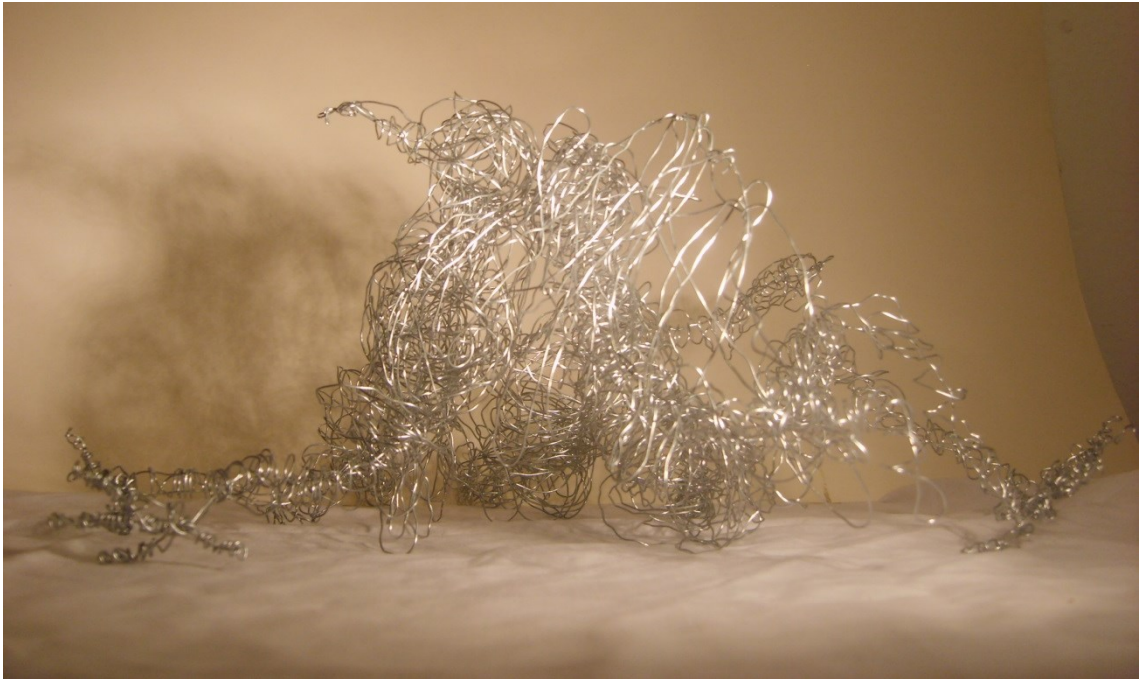
Obr. 29



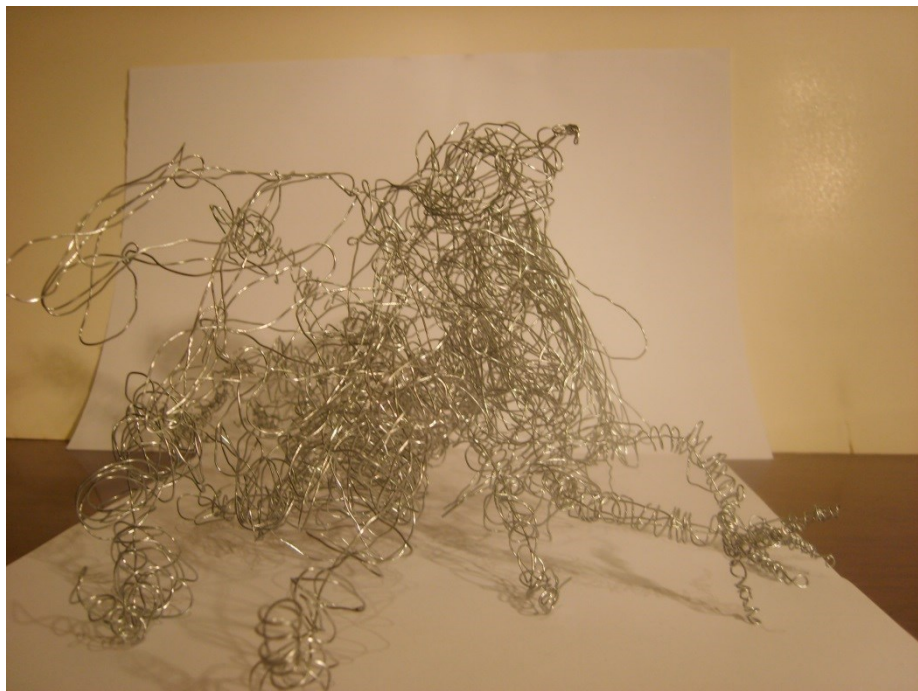
Obr. 30



Obr. 31



Obr. 32



Obr. 33

V. Vizualizace objektu v exteriéru



Obr. 34



Obr. 35

Zdroje příloh

Obr. 1 http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/sokari-douglas-camp12-9-10_detail.asp?picnum=1 –

Obr. 2 <http://ioannnaa96.deviantart.com/art/Endless-column-by-Brancusi-254893124> – nekonečný sloup

Obr. 3 <http://fadmagazine.com/2009/10/23/wild-thing-epstein-gaudier-brzeska-gill-at-royal-academy-from-october-24th/> - tanečnice

Obr. 4 <http://arttattler.com/archivewildthing.html> – Epstein Venus

Obr. 5 <http://www.jaroslav-rona.cz/dila/oskar/content/aac-0044-s-1253632633/lightbox/>

Obr. 6 <http://www.jaroslav-rona.cz/dila/zaba-velka/content/zaba-velka-liberecka-zula-2012-2-1384254237/lightbox/>

Obr. 7 http://stefanmilkov.com/new/wp-content/gallery/sochy/milkov_opily_andel.jpg

Obr. 8 <http://www.michal-gabriel.cz/real1005.php>